المسرح النثري

تأليف

د. محمد مندور

الكتاب: المسرح النثري

الكاتب: د. مُحَمَّد مندور

الطبعة: ٢٠٢١

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www. bookapa.com　　E-mail: info@bookapa.com

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

مندور ، مُحَمَّد

المسرح النثري / د. مُحَمَّد مندور – الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

١٠٩ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولى: ٧ – ٧٤ – ٦٨٢٣ – ٩٧٧– ٩٧٨

أ – العنوان　　رقم الإيداع : ١١٧٩٧ / ٢٠٢٠

المسرح النثري

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

الشاميون وفن المسرح المعاصر

في الوقت الذي نشأ فيه فن المسرح العربي الحديث؛ أي في أواسط القرن الماضي، لم تكن هناك دولة اسمها سوريا وأخرى اسمها لبنان، بل كان القطران يُطلق عليهما معًا اسم «الشام» داخل الإمبراطورية العثمانية؛ ولذلك كان ما يحدث في إحدى مدن الشام لا يلبث أن يُعرف ويُحتذى في مدينة أخرى، ومن ثَم لم يكد يظهر فن المسرح في بيروت، حتى انتقل إلى دمشق قبل أن يحمله إخواننا الشاميون إلى مصر، ويساهموا في انتشاره بها.

وظهور فن المسرح في العالم العربي الحديث، يمكن تحديد تاريخه وظروفه على نحو حاسم محدَّد بفضل كتابٍ طبعته المطبعة العمومية في بيروت سنة ١٨٦٩ باسم «أرزة لبنان»، وقد قام بنشره نقولا نقاش وضمَّنه حديثًا عن المسرح وعن تاريخ حياة أخيه مارون نقاش رائد هذا الفن في البلاد العربية، وعن كيفية تشخيص الروايات ثم المسرحيات الثلاثة، التي كان أخوه مارون قد ألَّفها ولحَّنها، وأخرجها في بيروت ابتداءً من سنة ١٨٤٨، وهي رواية «البخيل» من خمسة فصول، وهي رواية مضحكة كلها ملَّحنة ومؤلَّفة، لا مترجمة أو مقتبسة كما يتوهم البعض، بحكم تشابه عنوانها مع عنوان مسرحية «البخيل» الشهيرة لموليير شاعر فرنسا الكلاسيكي المعروف، والثانية رواية مضحكة أيضًا ذات ثلاثة فصول باسم رواية «أبي الحسن المُغفل» أو رواية «هارون الرشيد»، والثالثة رواية مضحكة كذلك ذات ثلاثة فصول باسم رواية «السليط الحسود»،

وقد نبَّهَنا الناشر إلى أنه عندما يَنُصُّ على أن الرواية كلها مُلحَّنة، يكون معنى ذلك أنها قد كُتبت كلها شعرًا، ووُضعت لها كلها ألحان، أي إنها من نوع الأوبرا، وأما إذا نَصَّ على أنها مُلحَّنة فقط، فمعنى ذلك أنها لم تُكتب شعرًا ولم تُلحَّن جميع أجزائها، وأن بعض أجزاء حوارها قد كُتب نثرًا، وقد ذيَّل الناشر كل مسرحية بنوع الألحان التي لُحن بها كل جزء من المسرحية وَفق ترقيم مسلسل؛ فهذا الجزء من نغمة صبا، وذاك من نغمة بياتي، وثالث من نغمة حجاز أو عراق وهكذا.

والواقع أن نشأة المسرح في عالمنا العربي الحديث قد حددها هذا الكتاب تحديدًا حاسمًا، حتى ليُعتبر وثيقة هامة في تاريخ أدبنا الحديث، ومنه نعرف أن فن المسرح لم ينشأ في عالمنا العربي الحديث نتيجةً لتطوير أي فن قديم في بلادنا، أو فن شعبي كخيال الظل والقراقوز، وإنما جلبه إلينا مارون نقاش الذي وُلد في مدينة صيدا سنة ١٨١٧ وتربى في بيروت التي انتقل إليها أبوه سنة ١٨٢٥، وتُوفي مارون عزبًا في مدينة طرسوس سنة ١٨٥٥ وله من العمر ثمان وثلاثون سنة، ويصفه أخوه نقولا بقوله إنه كان «مربوع القامة، أسمر اللون، أسود الشعر والعيون، وكان منذ صغره متعلقًا بالعلوم، محبًّا للخلوة»، ثم يروي طرفًا من حياته فيقول إنه بعد أن أتقن القراءة والكتابة العربية، تعلَّم النحو والصرف وتعمَّق في هذا العلم، وأتقن أيضًا علم المنطق والعروض والمعاني والبيان والبديع، وفي سن الثانية عشرة تعلَّق بنظم الشعر حتى فاق أقرانه؛ إذ إن شعره كان طبيعيًّا سهلًا، مع خلوه من التعقيد والركاكة، وأتقن أيضًا علم الأرقام، ومسك الدفاتر على الأصول الإفرنجية، وتعلَّم أيضًا القوانين التجارية وبرع فيها جدًّا، وكان حَسَن الخط

وديع الأخلاق متواضعًا، وتعلم أيضًا اللغة التركية والإيطالية والفرنسية وأتقنها. وكان مع عذوبة صوته وإتقانه فن الموسيقى لا يميل إلى الهزل والأغاني ومعاشرتهما، وكانت سيرته وخصاله محمودة بكامل أوصافها، وقد عمل في صدر حياته رئيسًا للكُتَّاب بجمرك بيروت، ثم ترك الوظيفة ليعمل بالتجارة حتى آخر حياته. وكان محبًّا للسفر والسياحة، وسافر إلى حلب والشام وباقي الأقطار والمدن الشامية. وفي سنة ١٨٤٦ سافر إلى الإسكندرية ومصر، ومن هناك ساح في بلاد إيطاليا واكتشف من أطوار الأوروبيين الخصال الحميدة، ولما اطلع على مراسحهم المعروفة بالتياترات أعجبته هذه المراسح للغاية؛ لما تضمنته من النصائح والإرشادات إلى العامة؛ فبرجوعه إلى بيروت علَّم بعض الشبان أصحابه، وفي أوائل سنة ١٨٤٨ قدَّم في بيته إلى أصحابه رواية موسيقية معروفة برواية «البخيل» ودعا إليها كامل قناصل البلدة وأكابرها، فأعجب هذا الفن أهالي بلادنا حتى شاع ذكر هذه الرواية بكل البلاد العربية. وفي أواخر سنة ١٨٥٠ قدَّم في بيته أيضًا الرواية المعروفة برواية «أبي الحسن المُغفل» أو «هارون الرشيد» ودعا إليها دولة والي الإيالة، ثم أنشأ في بيروت المرسح الشهير الملاصق لداره خارج باب السراي بموجب فرمان عالي، وقدَّم به رواية «السليط الحسود». وفي سنة ١٨٥٤ سافر إلى طرسوس لأجل التجارة، واستقام بها ثمانية أشهر فقط، ثم مرض بحمى شديدة، وتُوفي سنة ١٨٥٥ ونُقل جثمانه في سنة ١٨٥٦ ليُدفن بمقابر المارون في بيروت.

ويتضمن كتاب «أرزة لبنان» الخطاب الذي ألقاه مارون نقاش عندما قدَّم لأصدقائه في بيته أول رواية في سنة ١٨٤٨، وفيه يدعو العرب إلى

أن يستردوا مجدهم التليد، ويفسر أسباب تأخرهم، ثم يتحدث عن تفوُّق الأوروبيين في الفنون، وعما شاهده في فن المسارح التي من شأنها تهذيب الطباع، بما يلعبون فيها من ألعاب غريبة، وما يتصورون من قصص عجيبة، ظاهرها مجاز ومرح، وباطنها حقيقة وإصلاح، حتى إنها تجذب بحكمتها الملوك من أعلى أسرَّتها، ثم يتحدث عن أنواع المسرحيات فيقول:

إنها تنقسم إلى مرتبتين كلتيهما تقرُّ فيها العين، وإحداهما «بروزا» وهي لفظة إيطالية تعني النثر، وتنقسم إلى كوميديا ثم إلى دراما تراجيديا، ويبرزونها بسيطة بغير أشعار وغير ملحنة على الآلات والأوتار، وثانيهما تُسمَّى عندهم أوبرا، وهي تنقسم إلى عبوسة ومحزنة ومزهرة، وهي التي في فلك الموسيقى مقمرة.

ثم يذكر أنه قد فضَّل أن يؤلِّف من النوع الثاني؛ أي نوع الأوبرا رغم صعوبته، ويبرِّر اختياره بسببين: أولهما أنه النوع الذي تميل إليه نفسه وينجذب له فؤاده، وهذا الميل كفيل بأن يحقق الإتقان لا أن يتغلب على الصعوبات فحسب، وثانيهما أنه يحس أن مواطنيه لا بد أن يفضِّلوا مثله هذا النوع الشعري الملحن الذي يُتغنى به، وبالفعل كانت الروايات الثلاثة التي قدمها مارون نقاش –كما ذكرنا من قبل– إما من نوع الأوبرا أو من نوع الأوبريت، وبذلك حدد مارون الصورة التي اتخذها فن المسرح في العالم العربي الحديث، وظل يسير عليها في الغالب الأعم عشرات السنين في كل من لبنان وسوريا ومصر، ونعني بها صورة المسرح الغنائي، ولكن هل باستطاعتنا رغم كل هذه الحقائق أن نزعم أن مارون نقاش قد أنشأ الأدب

التمثيلي في لغتنا العربية على نحوٍ ما أنشأ فن المسرح؟ وهل اعتُبرت روايته التي نُشرت جزءًا من تراثنا الأدبي، أو أضافت إلى ذلك التراث فنًّا جديدًا؟ أظن أنه من البيّن أننا لا نستطيع هذا الزعم؛ ففن المسرح بالرغم من ظهوره في العالم العربي منذ سنة ١٨٤٨ لم يستطع أن يخلق أدبًا تمثيليًّا، على نحوٍ ما نشاهده في الآداب الغربية، إلا ابتداءً من الربع الثاني من هذا القرن، وأما ثلاثة أرباع القرن الأولى من حياة هذا الفن في عالمنا العربي، فإننا لا نكاد نتبين خلالها نصوصًا أدبية استطاعت أن تدخل في نطاق تراثنا الأدبي الدائم الحياة، والذي تتابعت الأجيال على قراءته أو دراسته أو مشاهدته، واتخاذه وسيلة للتثقيف وصقل الملكات، وذلك لعدة أسباب، منها أن المسرح ظل فترة طويلة جدًّا يُنظر إليه في العالم العربي كفن دخيل على حياتنا وتقاليدنا، بل كبدعة غربية ضمن غيرها من البدع التي كان جمهورنا ينفر منها، وبخاصة المحافظون منهم، ويحاربونها وكأنه يستوي لديهم مع البدع الغربية الأخرى كالرقص المختلط وشرب الخمر ولعب الميسر، وزاد النفور منه احتياجه إلى عدد من الممثلات اللاتي يظهرن أمام الجمهور، حتى ليحدثنا التاريخ أن دور النساء كان يلعبه الرجال أو الغلمان أحيانًا كثيرة، في كل من لبنان وسوريا ومصر.

ثم إننا لا نستطيع أن نُقر نقولا نقاش فيما زعمه من أن أخاه مارون رائد فن المسرح العربي الحديث، قد كان يتقن اللغة العربية الفصحى والشعر العربي وعلومهما المختلفة، بل إن نقولا نفسه ليعترف في مكان آخر من كتاب «أرزة لبنان» بأن أخاه مارون لم يكن يحرص على صحة اللغة قدر حرصه على الوصول إلى هدفه المسرحي، ونحن بعد كل ذلك لا

نستطيع أن نغفل ما هو واضح في حياتنا الأدبية العامة حتى اليوم، من أننا لا نُدخل في تراثنا الأدبي الذي تتثقف به أجيالنا المتابعة من نصوص، إلا ما استقامت صياغته اللغوية وفقًا لقواعد الفصحى، وها هي بين أيدينا روايات مارون نقاش الثلاث نعود إليها فنجدها مكتوبة في لغة خليط من الفصحى واللغة التركية أحيانًا، واللهجتين العاميتين المصرية والشامية، مما يصيبها بالركاكة والتفكك والأخطاء النحوية، وإن أسبغ عليها واقعية اللون المحلي في كثير من الأحيان، وعلى لسان عدد من الشخصيات المختلفة البيئة ودرجة الثقافة.

ولعل في هذه الصفحة التي نختارها من مسرحية «البخيل» دليلًا واضحًا على ما نقول:

الجوقة (لعيسى):

تهنى بانقضاء المطلوب يا عيسى

فصار القول بالأعمال مأنوسا

صحيحًا أنت تحتاج تدريسا

وغالي كان أيضًا طيب الأنفاس

عيسى (للجوقة):

سألت الله إسعافًا إلى الآخر

بمسعاكم على الظالم الفاجر

(يلتفت نحو الباب والجوقة يلتفتون أيضًا.)

دعونا برهة فالثعلبي حاضر

جوقة (لعيسى):

وغالي قابض أيضًا على الخناس

(عيسى – قراد – الثعلبي – غالي – نادر)

غالي (لقراد): أنا خمن غريم أنت هادا شنتيز (مشيرًا على الثعلبي).

غالي (للثعلبي): بري أنت ليش بيبي ... بيبي.

ثعلبي (لنادر): خطه جنزير.

ثعلبي (لغالي): يا أغا ليس دعواه مع الفقير.

قراد (لذاته): على الفور ادَّعي بالفقر والإفلاس.

قراد (لغالي):

نعم هذا غريمي وابنه النصاب

وهادي بنته والأهل والأصحاب

خصوصًا هند بنت الثعلبي الكذاب

ففي هذه الصفحة التي تجمع بين الشعر والنثر والزجل تستوي الفنون الثلاثة، في ركاكة التعبير والخلط بين الفصحى والعامية، بل والفرنسية (الفرانكو آراب) مثل لفظة «شانتيز» أي «المغني» ولفظة «بيبي» فضلًا عن الخلط في الأوزان والقوافي.

وأخذ إخواننا السوريون هذا الفن ونبغ فيه منهم بنوع خاص أحمد أبو خليل القباني، الذي قيل إنه التقط أصول هذا الفن منذ مشاهدته لمسرحيات مثلتها فرقة فرنسية في إحدى مدارس دمشق، كما قيل إنه تعلم تلك الأصول من اللبنانيين الذين شاهدهم يمثلون في بيروت أو في دمشق ... وعلى أية حال فقد نشط القباني في تقديم هذا اللون من الفن للدمشقيين منذ سنة ١٨٧٨ حتى سنة ١٨٨٤، وهي السنة التي غادر فيها سوريا إلى مصر ليستمر فيها نشاطه المسرحي. وقد كان أحمد أبو خليل العمود الفقري لهذا الفن الذي زاوله؛ فهو يؤلف المسرحيات ويلحنها ويخرجها ويشترك في تمثيلها والغناء فيها، وقد ألف عدة مسرحيات، منها: «الأمير محمود نجل شاه العجم» و«ناكر الجميل» و«ملتقى الحليفتين» و«عنترة» و«الكوكبان» و«أسد الشرى» و«لوسيا وأنس الجليس» و«كسرى أنو شروان».

وقد أعد القباني لفنه مسرحًا فسيحًا في دمشق، استطاع أن يعرض من فوقه المشاهد الكبيرة، وبنى صالة متدرجة، وقد خطا القباني خطوة كبيرة بهذا الفن نحو الأمام بفضل إتقانه للموسيقى والغناء، دعامتي ذلك الفن عندئذٍ، فضلًا عن أنه كان يُحسن نظْم الأزجال والأشعار ويجيد ربط

الحوادث في حبكة قصصية محكمة، وقد عمل على أن يقرِّب التأليف المسرحي من أدب اللغة الفصحى من جهة، وأن يقربه من الشعب من جهة أخرى، وذلك بأن يستمد موضوعاته من القصص الشعبية المنتشرة في طبقات الشعب، وبخاصة قصص ألف ليلة وليلة التي كان أفراد الشعب يستمعون إليها في المقاهي والندوات تُقص وتُنشد، بل وجارى تلك القصص الشعبية في الجمع بين النثر والشعر في كلٍّ واحد مسلسل متماسك، وإن احتفظ في نثره بالسجع التقليدي، ولكن في لغة واضحة الاستقامة على نحوٍ ما نحس في هذا المشهد القصير من مسرحية «محمود نجل شاه العجم».

الملك: بزغت أمارة الفرج وانجاب غيم الحرج، وظهر أنه كليم هواه، وأسير وجْده وجواه، ممن اعتراك يا ولدي هذا الغرام؟

محمود: آه هذا غرامٌ بذات حسن تتجلى كالشمس وسط الحَمَل.

لهـــا دمـــوع قـــد جـــرت   مثـــل الفـــرات السلســـل
يلـــــوم فيهـــــا عـــــاذلي   أيـــن الشـــجي مـــن الخلـــي
لهـــا دمـــوع قـــد جـــرت   مثـــل الفـــرات السلســـل
يلـــــوم فيهـــــا عـــــاذلي   أيـــن الشـــجي مـــن الخلـــي

الملك: ومن هذه العشيقة يا ولدي؟

محمود: آه! هي التي أذابت كبدي.

ذات القـــوام الســــمهري　　أخــــــت الغــــــزال

مـــن أخجلـــت بالخفـــر　　ضـــــوء الهـــــلال

كـــادت بســـهم الحـــور　　واللطـــف تمحـــو أثـــري

فاعـــذروني ضـــاع فكـــري　　مـــن الجـــوى والســـهر

الملك: أنت مغرور يا بني فأوضح عشيقتك لديَّ لأبلغ مشتهاك ولو كان في السِّمَاك.

محمود: آه يا أبي السماك أقرب من طلبي لأني عشقت صورة.

وواضح من هذا الحوار صياغته الأدبية السليمة نسبيًّا، ومهارة القباني في الجمع بين الشعر والنثر جمعًا يقترب فيه نغم الشعر من نغم النثر اقترابًا قويًّا، حتى لا نكاد نحس بانتقال من أحدهما إلى الآخر ...

وفي هذه المسرحية وغيرها من مسرحيات القباني، تحس بإدراك سليم لكثير من المقومات الأساسية لفن المسرح، مثل عنصر التشويق؛ فهذه المسرحية تعرض غرامًا مُبرَّحًا شقي به محمود ابن الشاه حتى أصابه الضنى، وفطن أبوه الشاه إلى ما به فأراده أن يخبره باسم تلك المحبوبة ليأتيه بها، وإذا بنا نتفاجأ بأن محمودًا إنما يحب صورة لا يعرف أين توجد صاحبتها، مما يعجز معه الشاه عن أن يأتي ابنه بمحبوبته، ولكن الابن لا ييأس ويأخذ في الضرب في بقاع الأرض لعله يعثر عليها، حتى إذا انتهى إلى بلاد الهند تسلل إلى حديقة مَلِكِها مسوقًا بإحساس قلبه، الذي أوهمه أنه قد يجدها في تلك الديار ... وعثر عليه رجال الملك وظنوه جاسوسًا، وقادوه إلى

الملك الذي همَّ بقتله، خصوصًا وأنه كان يستعد لمجابهة جيش شاه العجم، الذي جاءت الأنباء بأنه قادم لغزو الهند، ولكن محمودًا يعلن لملك الهند عن شخصيته كابن الشاه، ويخبره بأنه قادر على أن يقيه شر الحرب إذا ساعده ملك الهند في البحث عن صاحبة الصورة، ويستجيب له الملك، ويأمر بتعليق الصورة على باب حمَّام أُعد في المدينة للغرباء الوافدين من شتى أنحاء العالم، وعُلقت الصورة، فإذا برجلٍ مارٍّ لا يكاد يرى الصورة حتى يصيح: «آه! زهر الرياض.» وما إن يسمع رجال الملك هذه الصيحة من الرجل حتى يقتادوه إلى الملك وإلى محمود، الذي يعلم منه بعد حوار طريف أن «زهر الرياض» هي ابنة ملك الصين.

وهنا يبرز عنصر تشويق آخر، هو كيفية الوصول إلى الصين النائية للعثور على «زهر الرياض»، ويحل القباني هذه المشكلة بتطوع خادم الملك السحري «سحاب» لتذليل تلك الصعوبة، وفي لمحة بصر كان محمود في بلاد الصين، ولكنه لم يكد يصل إليها حتى برز عنصر تشويق آخر هو أن «زهر الرياض» قد استولى عليها شيطان، وهنا تبدأ الحلقة الأخيرة من القصة، وهي الحلقة التي يستطيع فيها محمود بمساعدة الساحر سحاب أن يُنقذ زهر الرياض من الشيطان وأن يستردها منه ليتزوجها.

ومن هذا الملخص السريع نتبين مدى استخدام القباني لعنصر التشويق في مسرحيته، وهو عنصر يجذب الجمهور جذبًا قويًّا، والقصة المأخوذة من ألف ليلة وليلة وإن تكن خيالية، إلا أن الشعب أولًا والقباني ثانيًا قد استطاعا أن يُطعِّماها ببعض العناصر النفسية والرمزية الجميلة؛ فمحمود لا يهيم في الأرض إلا بحثًا عن حقيقة، وهو يستند في إيمانه بهذه

الحقيقة إلى شعور قلبه، الذي يحدِّثه بأنه لو لم تكن تلك الفتاة الجميلة موجودة لما أحبها، كما أنه لا يسير في الأرض اعتباطًا، بل يسير بوحي من قلبه معتقدًا أن قلبه دليله كما تقول الحكمة الشعبية، وبالفعل لا يزال يتابع وحي قلبه حتى يعثر على فتاته، وحتى يستخلصها من الشيطان نفسه، وفي كل هذا ما يماشي إلى أبعد الحدود فلسفتنا الشعبية الشرقية التي تستوحي القلب أكثر مما تستوحي منطق العقل، بل والتي تقول بأن للقلب منطقه الذي لا يدركه العقل.

وبالرغم من أن القباني قد اضطر أثناء عمله في دمشق أن يستخدم الغلمان في أدوار النساء، ولم يستخدم النساء والفتيات في مسرحه إلا بعد هجرته إلى مصر سنة ١٨٨٤، إلا أنه قد أدخل رقصة «السماح» على مسرحه الغنائي، وهي رقصة جماعية جميلة نشأت أصلًا في الأندلس بمصاحبة «التواشيح» وكان يرقصها جماعات من الرجال أو النساء أو هما معًا، ثم انتقلت إلى الشرق العربي ... وتأصلت في سوريا بنوع خاص، وقد حملها معه القباني إلى مصر حيث صادفت نجاحًا كبيرًا، وإن تكن للأسف قد انقرضت أو كادت من مسرحنا بعد أن اضمحل المسرح الغنائي، واستقل فن التمثيل عن فنون الموسيقى والغناء والرقص دون أن ينشأ في جواره حتى اليوم في بلادنا فن الأوبرا أو الأوبريت على نحو يُعتد به، وذلك بينما نما واستفحل رقص البطن في الصالات والحانات.

ولم يرُق فن التمثيل لطوائف المحافظين في سوريا، فأخذوا يهاجمون القباني وفنه هجومًا عنيفًا، بل واستعْدوا عليه السلطات، حتى قيل إن أحد المشايخ، واسمه سعيد الغبراء، شد رحاله إلى الآستانة؛ حيث استطاع أن

يصل بعد صلاة الجمعة إلى الخليفة عبد الحميد الثاني ويستعْديه باسم الدين والفضيلة على القباني، ونجح في سعيه، فأمر الخليفة واليه في الشام حمدي باشا بأن يمنع القباني من التمثيل وأن يُغلق مسرحه.

ولعله من الطريف أن نذكر أن المحافظين السوريين صاغوا ضد القباني عدة مقطوعات من الهجاء والتهديد، لقنوها لبعض الصبية:

أبـــو خليـــل مـــن قـــال لـــك   علـــى الكوميـــديا مـــن دلـــك
ارجـــع لكـــارك أحســـن لـــك   ارجـــــع لكـــــارك قبـــــاني
أبـــــو خليـــــل القبـــــاني   يا مـــــــرقص الصـــــبيان
ارجـــع لكـــارك أحســـن لـــك   أبـــــو خليـــــل القبـــــاني

ولم يستسلم القباني ولا رجع لمهنة القِبَانة، بل هجر سوريا ليواصل نشاطه المسرحي بمصر سنة ١٨٨٤ ومعه فرقته، ومن بينها إسكندر فرح الذي انفصل عنه بمصر بعد فترة من الزمن وأسَّس فرقة خاصة، وإذا كان يعقوب صنوع المعروف بأبي نظارة – وهو رجل يهودي الأصل وُلِد بمصر سنة ١٨٣٩ وأخلص لها، ودافع عن قضاياها الوطنية في الصحف داخل مصر وخارجها حتى تُوفي سنة ١٩١٢ – إذا كان هذا الرجل قد نقل فن المسرح إلى مصر عن أوروبا وقام فيه بنشاط كبير؛ حيث ترجم وعرَّب وألَّف الكثير من المسرحيات، إلا أنه مما لا شك فيه أن إخواننا الشاميين هم الذين قاموا بالمجهود الأكبر في نشر فن التمثيل بمصر؛ حيث وفد إليها من لبنان سليم النقاش ١٨٧٦– ١٨٧٧، ثم خلَّفه في الإشراف على

الفرقة زميله يوسف خياط ١٨٧٧– ١٨٩٥، ثم فرقة سليمان القرداحي، ومن سوريا فرقة القباني من سنة ١٨٨٤– ١٩٠٠، وفرقة إسكندر فرح ١٨٩١–١٩٠٩، وكان لهؤلاء السوريين بنوع خاص فضل في ظهور رائد فن الأوبرا والأوبريت المصري الشيخ سلامة حجازي، الذي أخذ هذا الفن عن القباني قبل أن يستقل بتكوين فرقته الخاصة التي ظلت تعمل من سنة ١٩٠٥– ١٩١٤، ومن بعده موسيقانا النابغة سيد درويش، بينما ابتدأ الأستاذ جورج أبيض منذ سنة ١٩١٢ يقدم لجمهورنا المصري الفن المسرحي الخالص؛ أي المستقل عن الموسيقى والغناء وفقًا لأصول المسرح الغربي الحديث، ومن بعده الأستاذ نجيب الريحاني الذي نبغ في فن الكوميديا نبوغًا لا نزال نذكره جميعًا، وقد خلَّدت السينما ملامح فنه فيما خلَّف من أفلام.

وإخواننا الشاميون لم يقتصروا على أن يكونوا روادًا في إنشاء الفرق والمسارح، بل ساهموا في ترجمة وتعريب وتحضير الكثير من المسرحيات الغربية، قبل وأثناء وبعد مساهمة المصريين في تلك الحركة، كما ساهموا في تأليف المسرحيات العديدة، وكان عدد من رواد فن المسرح روادًا أيضًا في تأليف المسرحيات، على نحوٍ ما حدث في الغرب أيضًا؛ حيث رأينا عددًا من كبار الأدباء يجمعون بين التأليف والتمثيل منذ شاعر اليونان العملاق سوفوكليس حتى موليير وشكسبير. وإذا كانت المسرحيات التي ألَّفها أولئك الرواد لم تستطع أن تدخل، كما قلنا، في نطاق تراثنا الأدبي الحي، فإن ذلك إنما يرجع إلى أن هذا الفن قد كان لا يزال دخيلًا على حياتنا، وبعيدًا عن أن يتمتع بما كانت تتمتع به فنون أدبنا التقليدية من احترام، كل

ذلك فضلًا عن مرحلة الظلام الطويلة التي كان العالم العربي لم يكد يخرج منها، وفي خلالها كانت اللغة الفصحى قد تقهقرت وتعددت وتباعدت لهجاتها، بل وأصبحت صعبة الفهم على عامة الجمهور مما كان يصعب معه أن تتَّخذَ أداة للتعبير الموجه إلى جمهور تشيع فيه الأمية.

وبالرغم من كل هذه الحقائق فإن إخواننا الشاميين لا يمكن أن ينسى لهم التاريخ، ولا أن ينسى لهم إخوانهم المصريون، فضل الريادة في ميدان هذا الفن الجديد، الذي كان يتطلب من أصحابه شجاعة بالغة يواجهون بها تلك العقلية الرجعية المتخلفة التي كانت سائدة عندئذٍ.

التمثيل في مصر

وأما عن التمثيل في مصر، فلست أرى في تخطيط مراحله العامة خيرًا من أن أثبت هنا مقالًا لناقد واسع الثقافة الغربية كتبه في سنة ١٩١٨ بمجلة «السفور»، هو المرحوم مُحَمَّد تيمور، الذي مارس التمثيل والتأليف والنقد، وعاصر تلك المراحل وانفعل بها وحكم عليها بثقافته الغربية الواسعة في الأدب عامة، والأدب التمثيلي خاصة، فقال(١): التمثيل في مصر وليد الأمس وطفل اليوم، ولا نعلم شيئًا من أمره في الغد، هو اليوم كما يتراءى لنا طفل عليل تحيط به الأمراض وتكتنفه الأوبئة من كل جانب، ويُخشى كثيرًا على حياته أن تذهب بها يد المطامع الشخصية، التي تثور في قلوب قوم قاموا لاستدرار المال من جيب الجمهور، بوسائل لا صلة بينها وبين الفن الصحيح، لقد عرفوا أميال الجمهور وكوَّنوا من وراء إقباله ثروة طائلة، وليس في مقدوري أن أقف في وجههم وأغلق بيدي باب مكاسبهم، ولكن أريد أن أهتدي معهم إلى وسيلة نحوِّل بها ميل الجمهور من الفوضى التمثيلية الحاضرة إلى شبه الفن، ثم من شبه الفن إلى الفن الصحيح، أريد أن نسير بالجمهور تدريجيًّا حتى نصل به لغايتنا المنشودة؛ إذ من العبث مصادمة تياره الجارف، وإن فعلنا ذلك فنصيبنا الفشل، وفي ذلك القضاء على فن من الفنون، نود من صميم قلوبنا أن تزدهر في بلادنا حدائقه وتينع زهوره.

أتانا التمثيل من إيطاليا عن طريق سوريا، وأول من جاءنا به قوم من فضلاء السوريين أمثال النقاش وأديب إسحق والخياط والقباني، وفدوا إلى مصر مقر العلوم والآداب الشرقية؛ لينشروا فيها بذور ذلك الفن الجديد، ولقد نجحوا في بناء أساس ذلك الفن نجاحًا كبيرًا، ودع عنك ركاكة أسلوبهم وتعمدهم السجع الممل في رواياتهم، بل دع عنك مجموعة رواياتهم التي عفت آثارها ولم يبقَ منها إلا نذر يسير غير صالح للتمثيل أو المطالعة، لقد أرادوا إحياء فن التمثيل في مصر وجاهدوا كثيرًا في سبيل ذلك، فاقتحموا الصعوبات التي كانت تلاقيهم غير هيَّابين ولا خائفين، وأنشئوا بأيديهم فن التمثيل في مصر بعد أن كنا لا نعلم من أمره شيئًا كبيرًا، هذه هي نتيجة مسعاهم ونحن مدينون لهم بهذه النتيجة.

انتقل التمثيل بعد ذلك من طوره الأول إلى طوره الثاني في يوم احترف المرحوم الشيخ سلامة حجازي التمثيل العربي؛ ففي عهده ارتقى أسلوب المعربين وتُرجمت عدة روايات فنية عن الفرنسية والإنكليزية، فرأينا على مسرح عبد العزيز روايات شكسبير وهيجو وكورنيل وديماس الكبير، ولكنهم كانوا يعمدون إلى مزجها بالألحان، وتشويه بعض مشاهدها إرضاء للجمهور، وكان هذا التغير نتيجةً لسماع الألحان الشجية التي ينشدها الشيخ سلامة حجازي، ثم انفصل الشيخ سلامة حجازي عن مديره إسكندر أفندي، وبانفصاله انتقل من طوره الثاني إلى طوره الثالث.

مثَّل الشيخ مع جوقه على مسرح دار التمثيل العربي، بعد أن أعد له أجمل المناظر والملابس، حتى ساوى مسرحه مسرح دار الأوبرا؛ فكان فنُّه

فنًّا من الألحان والمناظر والملابس، ولكنه لجهله بالروايات الفنية لم يخرج على مسرحه روايات تختلف عن رواياته الأولى التي كان يمثلها في عهد مديره السابق.

ومكثنا عهدًا طويلًا ونحن نرمي جمهورنا بالسذاجة والجهل لإقباله على الألحان والمناظر وإهماله الروايات الفنية، التي لم نرَ منها على المسارح غير رواية «النجم الآفل»، وكان نصيبها الفشل المريع، ثم قدم جورج أفندي أبيض لمصر حاملًا معه بضاعته الفنية من أوروبا، وألَّف جوقًا ضم تحت لوائه كثيرًا من شبابنا المتعلمين أمثال عبد الرحمن رشيدي وعبد القدوس وزكي طليمات وفؤاد سليم، وفي عهده ارتقى فن التمثيل ارتقاءً كبيرًا؛ فهو المدير الوحيد الذي أخرج على مسرحه روايات فنية لا يعتريها أي نقص، وهو الذي شجَّع المعرِّبين على تعريب أعمال الغربيين، والمؤلفين على تأليف روايات مأخوذة مواضيعها من التاريخ الغربي، لكنه مع الأسف لم يُصادف إقبالًا إلا على مسرح الأوبرا؛ حيث يذهب شبابنا الراقي.

وأيام التمثيل في دار الأوبرا معدودة لا تكفي لسد حاجات جوق كبير يضم العدد الكبير من الممثلين والممثلات.

ولو نظرنا إلى هذه الأطوار نرى أن التمثيل لم ينجح في الطور الأول، إلا لكونه شيئًا جديدًا لم تره العيون من قبل، أما في الطور الثاني فكان نجاحه من أجل الألحان، وفي الطور الثالث من أجل الألحان وجمال المناظر والملابس، وأما الطور الرابع طور الفن الصحيح، فنحن فيه أقرب إلى

الفشل منا إلى النجاح، كل هذا نتيجة سذاجة الجمهور وانحرافه عن الفن الصحيح، والبرهان على ذلك إقباله في عصرنا الحاضر على دار «الريحاني» و«الكسار» ليرى نوعًا من التمثيل يُسمى بالفرنسية «الريفو» وهو عبارة عن مشاهد مفككة العُرى، مشوَّهة التأليف تجمع بين المواقف المخجلة والنكات القبيحة، ليس فيما يقدمه لنا الريحاني وعلي الكسار من الروايات شيء؛ فهي خالية من كل بحث أخلاقي، وليس فيها من المواقف التمثيلية ما يصح أن نطلق عليه كلمة «رواية»، ولكن جمهورنا يقبل عليها إقبالًا كبيرًا؛ ليقضي ساعة من وقته يغسل فيها قلبه من أدران الهموم والأحزان، وما هذه الروايات إلا تلك الأمراض والأوبئة التي قلنا عنها في صدر مقالنا إنها تكتنف التمثيل من كل جانب، فواجبنا اليوم أن نبحث عن الوسيلة التي نصل بها إلى القضاء على هذا النوع، وأكبر ظني أن خير وسيلة لذلك هي الاتفاق مع أصحاب هذه الروايات على الرجوع تدريجيًّا إلى الفن الصحيح، لو كنا نعلم قبل إيجاد هذه البدعة الجديدة أن بين الممثلين من يفكر في إخراج هذا النوع، لكنا حاربناه بكل وسيلة مشروعة، ولكننا اليوم لا حول لنا ولا طول، بعد أن نجح هذا النوع اللافني نجاحًا يكاد يقضي على كل رواية فنية، نحن نخشى أن تُرغِم الظروف جورج أبيض وعبد الرحمن رشدي على السير على آثار الريحاني وعلي الكسار بحثًا وراء المال، والمال كما تعلم قوام كل مشروع حيوي، فنكون قد قضينا على التمثيل بأيدينا بعد أن عاش بيننا عهدًا طويلًا، ما ضرَّ الريحاني لو بدَّل قليلًا في نوع رواياته، وتحوَّل عن تلك الروايات التي لا نرى فيها غير مجموعة من ألحان السوقة، ما ضره لو قدم لنا نوعًا يجمع بين الفن واللافن، ثم يسير في طريق

التغيير والتبديل إلى أن يصل إلى الفن الصحيح، ولكنه يخشى أن يُصادم تيار الجمهور، فيفقد في سبيل ذلك ما أتاه به مجهوده الكبير، نحن نسأله بعض التضحية، وليس ذلك بعزيز، والجمهور طوع إشارته في كل حين، وليعلم بأن للتضحية لذة تعادل لذة النجاح وتزيد عنها، إذا كان لهذه التضحية نتيجة محمودة كالتي ننتظرها من وراء تضحيته القادمة.

هوامش

١) أُعيد نشر هذا المقال في كتاب «حياتنا التمثيلية» لمحمد تيمور، ص٢٢.

المسرح النثري

والآن نود أن نحدد موضوع دراستنا، وهو المسرح النثري فنقول: إن ما نريد دراسته هو المسرح النثري؛ أي الأدب المسرحي النثري الذي يمكن أن يعتبر جزءًا من تراثنا الأدبي الحديث، وتحديد ذلك ليس بالأمر السهل؛ لأن الأدب المسرحي كله لا يزال حديث العهد في بلادنا العربية كلها، ولم ينقضِ بعدُ عليه من الزمن ما يُمكّننا من التمييز بين ما يُعتبر جزءًا من تراثنا الأدبي، وما يُعتبر وثائق تاريخية لا يُنتظر لها أن تظل حية، دائمة التأثير، متجددة في الأجيال المتلاحقة، وإذا كنا نستطيع أن نؤكد أن مسرحيات شوقي قد أصبحت جزءًا من تراثنا، بدليل إعادة طبعها تلقائيًّا، واستمرار تداولها ودخولها في مناهج الدراسة بالمعاهد والجامعات، كدواوين الشعر العربي القديم سواء بسواء، فإننا لا نزال في شك بالنسبة للكثير غيرها مما كُتب من مسرحيات شعرية ونثرية، ومن بينها ما ظل مخطوطًا لم يُطبع، بل ولم يخرج من أدراج الفِرق المسرحية المختلفة، ومن بينها ما كُتب بلغة عامية أو بلغة ركيكة، يرفض المجتمع العربي حتى اليوم أن يُدخلها في التراث الأدبي، الذي يستعين به في تربية الأجيال المتلاحقة.

ومن الاستعراض التاريخي السريع الذي قدمناه يتضح أن أول فن مسرحي عرفه العالم العربي قد كان فن المسرح الغنائي، على نحو يشبه من قريب أو بعيد ما يُعرف عند الغربيين باسم الأوبرا أو الأوبريت، ومن البديهي أن الشعر أو الزجل هما اللذان يلائمان هذا الفن الغنائي؛ ولذلك

غلب الشعر والزجل على المسرحيات الأولى التي أُلفت باللغة العربية، ولكن العامية أو الركاكة قد كانا حائلين قويين دون إدخال هذه المسرحيات الغنائية في تراثنا الأدبي، وما أظن أنه سيأتي يوم تُدرس فيه مسرحيات مارون النقاش أو أحمد أبو خليل القباني، أو غيرهما من كُتاب المسرحيات الشعرية الغنائية في المعاهد والجامعات، كجزء من تراثنا الأدبي الذي تنشأ عليه الأجيال، وإنما يمكن دراسة هذه المسرحيات كوثائق للتاريخ.

وإذا قارنا بين نشأة فن التمثيل في عالمنا العربي ونشأته عند الغربيين، استطعنا أن ندرك لماذا توثَّقت الرابطة بين هذا الفن وبين التراث الأدبي للغربيين منذ أقدم العصور، بينما ظلت هذه الرابطة معدومة أو متراخية في عالمنا العربي لزمن طويل؛ ولذلك اكتسب الاحترام، بل التقديس، وإذا كان فن التمثيل اليوناني قد انقرض في القرون الوسطى، فإن فنًّا تمثيليًّا آخر قد نشأ في أوروبا في كنف المسيحية، التي اتخذت من الكنائس وساحاتها دورًا للتمثيل، وعندما بُعث الأدب التمثيلي القديم في عصر النهضة الأوروبية، اكتسب الأدب التمثيلي نفس الاحترام والتقدير الذي اكتسبته كافة فنون الأدب القديمة، التي بعثها عصر النهضة، وقام على محاكاتها محاكاة انتهت بهم إلى الأصالة والابتكار؛ ولهذا يُعتبر الأدب التمثيلي شعرًا أو نثرًا من أهم ما يملكه الغربيون من تراث أدبيٍّ في لغاتهم المختلفة، وقد كتبوا في هذا الأدب روائع خالدة، وذلك بينما اعتُبر فن التمثيل دخيلًا على عالمنا العربي الحديث، وظل يُعاني من هذه النظرة المُزرية عشرات السنين، بحيث لم

نستطع ربطه بتراثنا الأدبي إلا تدريجيًّا وبخطًى بالغة البطء، مما عاق ظهور روائع تمثيلية في أدبنا المعاصر.

ولقد زاد الأمر تعقيدًا في بلادنا بسبب ازدواج اللغة نتيجة للجهل ونقص العلم باللغة الفصحى وانتشارها، حتى بعُدت المسافة بينهما وبين لهجاتنا العامية، ولما كان التمثيل فنًّا جماهيريًّا لا بد من تقريبه من الشعب حتى يُقبل عليه، وكان المظنون بوجه عام هو أن اللغة العامية هي التي تُدني هذا الفن من الجماهير، وتقرّبه إليهم وتوهمهم بأنه يعرض صورًا ولوحات من واقع حياتهم؛ فقد رأينا اللغة العامية أو اللغة العربية الركيكة الدارجة، هي التي تطغى على معظم ما أنتجه رواد هذا الفن من مسرحيات.

وكل ما هو عاميٌّ أو ركيك اللغة لا يزال مجتمعنا كما قلنا يرفض أن يعتبره جزءًا من تراثنا الأدبي، حتى ولو كانت تلك المسرحيات العامية متينة التأليف من الناحية الفنية البحتة، وكان كُتابها من أولئك الذين درسوا أدب الغرب التمثيلي دراسة جيدة، وأتقنوه حتى أصبحوا قادرين على التجويد فيه من أمثال أديبنا المثقف الكبير، وناقدنا المسرحي المستنير مُحَمَّد تيمور الذي آثر أن يكتب مسرحياته باللغة العامية، فكتب بها مسرحية «العصفور في قفص» في ثلاثة فصول، و«عبد الستار أفندي» في أربعة فصول، و«الهاوية» من ثلاثة فصول، والثلاثة من نوع الكوميديا الأخلاقية، ثم «العشرة الطيبة» وهي أوبرابوف ذات أربعة فصول، وكل ذلك بالرغم من أن مُحَمَّد تيمور كان شاعرًا وكاتب قصة، وناقدًا أدبيًّا يجيد الكتابة بالفصحى شعرًا ونثرًا.

وعندما نصل إلى المسرح النثري، ونحاول تحديد وقت ظهوره في عالمنا العربي الحديث، لا بد أن نعود فنذكر أن غلبة الطابع الغنائي على فن التمثيل في بلادنا منذ أول نشأته، قد كان أيضًا من عوامل تأخير ظهور المسرح النثري، بل ومن عوامل تأخير الأدب التمثيلي كله، وذلك بحكم أن هذا الأدب لا بد لظهوره والتجويد فيه من أن يستقل فن التمثيل أولًا بذاته، وينفصل عن الفنون الأخرى كالموسيقى والغناء والرقص وغيرها، وإذا كان اليونان القدماء قد انفردوا بين شعوب الأرض – هم وخلفاؤهم وتلاميذهم الرومان – بخلق أدب تمثيلي رفيع بالرغم من أن التمثيل كان يجمع عندهم بين النص الأدبي والموسيقى والغناء والرقص؛ فإن ذلك إنما يرجع إلى أن موسيقاهم كانت بالغة البساطة ولم تكن تطغى على النص الأدبي، وأن غناءهم لم يكن أيضًا يطمس ذلك النص، كما أن الأجزاء الغنائية في مسرحياتهم كانت قاصرة على الجوقة التي يتناوب غناؤها مع الفصول التمثيلية، ويأتي بمثابة تعليق أو استخلاص للعِبرة من المشاهد التمثيلية، أو تمهيد للحركة المسرحية التالية. وأما الأدب المسرحي في العصر الأوروبي الحديث الذي ابتدأ بعصر النهضة، فإنه لم يُنتج الروائع في هذا النوع من الأدب إلا بعد أن تم فصل التمثيل عن الغناء والموسيقى، واختراع فن خاص للمسرح الغنائي هو فن الأوبرا والأوبريت، الذي يُقصد منه إلى متعة الموسيقى والغناء لا متعة الأدب، ولذلك تُعتبر الأوبريت جزءًا من الموسيقى لا من الأدب، والنص الأدبي فيها ثانوي القيمة وكأنه مجرد نغمات صوتية تُضاف إلى النغمات الوترية وغيرها لتكمل المتعة الروحية.

ولما كانت شعوبنا العربية تحب الطرب والغناء بحكم التقاليد والتربية المتوارثة، التي جعلت العرب القدماء يتغنون بكل شعرهم، ويحددون لكل قصيدة الضرب الذي تتغنى به، على نحوٍ ما نشاهد في موسوعتهم الأدبية، وهي كتاب «الأغاني» لأبي فرج الأصفهاني، ثم بحكم ظروف حياتهم التي غلبت عليها الخشونة حينًا والقسوة والظلم حينًا آخر، مما يُولِّد في نفوسهم حاجة ماسة إلى الترويح بالطرب والغناء، وكل ذلك فضلًا عما يزعمه البعض من أن العربي طروب بطبعه – لما كان كل هذا حقًّا ملموسًا، وكان لا بد لرواد فن التمثيل من أن يستهووا له الأفئدة بكل وسيلة ممكنة – فقد ظل الغناء مصاحبًا للتمثيل، بل وكان بعض المغنين مثل الشيخ سلامة حجازي وسيد درويش أو منيرة المهدية وغيرهم يظهرون أحيانًا على المسرح في فترة ما بين الفصول؛ ليغنوا قصائد أو مقطوعات لا تمت إلى المسرحية المعروضة بصلة، فضلًا عن حشو الأغاني داخل المسرحيات والتماس أوهى العلاقات لإدراجها في حناياها مما يُخالف أصول التأليف المسرحي السليم، كما يجنح به إلى اللغة العامية أو الدارجة التي تُعتبر أصلح للغناء أمام جمهورنا المتفشية فيه الأمية من اللغة الفصحى، بل لقد بلغ الحرص على الغناء وإقحامه على المسرحيات أن رأينا بعض الممثلين يُحملون على الغناء بالنثر على نحوٍ ما يحدثنا مُحَمَّد تيمور في كتابه «حياتنا التمثيلية» في الفصل الذي عقده لمحاكمةٍ وهمية نصبها للمؤلفين المسرحيين؛ حيث روى مُحَمَّد تيمور على لسان أدمون روستان وكيل النائب العام في محكمة التمثيل قوله: ولم يكتفِ فرح أفندي بذلك، بل عمد إلى تعريب الأغاني الشعرية

إلى نثر يمجه الذوق السليم، وهذا لعجزه عن نظم نصف بيت من الشعر، أرأيتم يا حضرات القضاة في جميع أنواع الأوبريت أن النثر يُغنَّى.

فصاح جيته قائلًا: هذا كثير ... هذا كثير.

وقال روستان: أما كان الأجدر به أن يستعين بأي زجَّال مصري يَنظِم له الأزجال؟! إن فرح أفندي يجهل النظْم جهله التلحين، فلماذا استعان بكامل الخلعي للتلحين ولم يستعن بزجال مصري لنظم أزجال رواياته؟ هذا سر أود أن يحدثنا عنه فرح أفندي في دفاعه، ولم يكتفِ فرح أفندي بذلك، بل عمد إلى الممثل الكبير جورج أبيض وقاده من التراجيدي إلى الأوبريت. أخرج لنا فرح أفندي جورج أبيض في دور المتصرف بالعباد، وأجبره على إنشاد بعض قطع نثرية، دعوني يا حضرات القضاة أبكي بدموع حارة على وفاة جورج أبيض؛ لأنه بلا نزاع انتحر انتحارًا أدبيًّا يوم تمثيله هذا الدور، ولقد قُبر في قبر النسيان وخفت صوته ذو التجعيرة الإلهية، وماتت التراجيديا بموته؛ أي يوم تمثيل المتصرف بالعباد.

والأغرب من كل ذلك أن جورج أفندي كان يُضحك الثكلى ساعة إنشاد القطع النثرية، والآن دعوني أضحك قليلًا يا حضرات القضاة، أجل دعوني أضحك، فقد بكيت كثيرًا، إني لا أنسى رنين صوت أبيض، لقد كان صوته ذا رنين أشبه برنين صوت «أم قويق».

ويحدثنا مُحَمَّد تيمور أيضًا كيف أن استبداد الجمهور وأصحاب دُور المسرح، الذين يبغون الربح من مهنتهم بملكات الأدباء، قد اضطر هؤلاء إلى ترك ما يسميه تيمور بالمسرح الفني إلى المسرح اللافني؛ ففرح أنطون أقلع عن تأليف المسرحيات الفنية مثل مسرحيتيه الجيدتين «السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم» و«مصر الجديدة» إلى اقتباس الروايات الفودفيلية القديمة وترجمتها ترجمة غريبة عجيبة مشوَّهة، نصفها عاميٌّ والنصف الآخر فصيح، وخلطها ببعض نكات سورية وألفاظ «عميقة جدًّا في الاصطلاحات السورية والتركية» ليُضحك بها الجمهور، منها مثلًا لفظة «جاره» بمعنى بسرعة، ولفظة «ياواش» بمعنى على مهلك، وكان ذلك على أثر عودة فرح أنطون من أمريكا التي كان قد نزح إليها؛ طلبًا لرخاء العيش ولكنه لم ينجح، فعاد إلى مصر ليكافح من جديد في مجال الصحافة والأدب إلى أن توفاه الله في سنة ١٩٢٢، وهو في الثامنة والأربعين من عمره، إذ كان ميلاده في طرابلس بلبنان سنة ١٨٧٤.

وما قاله مُحَمَّد تيمور عن فرح أنطون يمكن أن نقوله أيضًا عن غيره من أدباء عصره، الذين اشتغلوا بالتأليف المسرحي؛ فإبراهيم رمزي إذا كان قد ألَّف نثرًا فصيحًا في بعض المسرحيات الفنية مثل: «أبطال المنصورة» و«الحاكم بأمر الله» فإنه قد اضطر هو الآخر تحت ضغط نفس الظروف إلى تأليف عدد كبير من المسرحيات في سرعة خاطفة؛ ليُشبع نَهم الفرق التجارية، وهي مسرحيات يغلب عليها الهزل الذي لا يهدف إلى شيء غير الإضحاك، ولا يقوم على أسس فنية سليمة، وفي ذلك يقول مُحَمَّد تيمور: إذا قارنا بين «الحاكم بأمر الله» و«أبطال المنصورة» وهما الروايتان اللتان

قضى في تأليفهما زمنًا طويلًا، وبين «حنجل بوبو» و«بنت الإخشيد» و«الهواري» وهي الروايات التي كتبها وهو يمزح وينكت، ظهر لنا الفرق كما لو كان بين السموات والأرض، ومن السهل أن نلاحظ أن هذا الوباء لا يزال قائمًا عندنا حتى اليوم؛ حيث نرى مؤلفين تخصصوا في غمر السوق بالروايات المسرحية والسينمائية، وكأنهم معامل للتفريخ مثل: أبو السعود الإبياري وبديع خيري وغيرهما ممن لا نظن أنهم يبذلون في إنتاجهم الأدبي من الجهد والعناية ما يكفل له البقاء، أو الدخول في تراثنا الأدبي الذي يستحق التأمل والدراسة.

والظاهر أن العقبات التي كانت تحول دون ظهور أدب تمثيلي كالأدب الموجود في اللغات الأوروبية، لم تكن قاصرة على الجمهور وانحطاط ثقافته وذوقه، ولا على الفرق التمثيلية والروح التجارية المسيطرة عليها فحسب، بل كانت تمتد أيضًا إلى بطش السلطات الحاكمة وتعسفها على نحو ما يُخبرنا إبراهيم رمزي نفسه في المقدمة، التي كتبها لمسرحية «أبطال المنصورة» وهي مسرحية ألَّفها في سنة ١٩١٥، ومع ذلك لم يطبعها وينشرها إلا في سنة ١٩٣٩ حيث يقول:

هذه ثالث رواية وضعتها، وكان ذلك في سنة ١٩١٥ مطاوعةً لشعور ابتعثه همُّ المصريين يومئذٍ لتغيير القوم عاهليتهم بالرغم منهم، وإيقاظًا لنفسية كاد يتلفها ما كانوا يَلْقونه من المذلة والعبث.

ولقد حاولت ما حاولت ليأذن الرقيب بتمثيلها فلم أُفلح، إلا في سنة ١٩١٨ فقد تضافر موظفو قلم المطبوعات على رفضها، والنيل مني ومنها عند رجال السلطة السياسية والعسكرية، فنالوا الحظوة لديهم كما أرادوا، وباءوا بعدُ بخزي من الله والوطن.

وأخيرًا مثَّلتها فرقة الأستاذ عبد الرحمن رشدي لأول مرة في المنصورة؛ تكريمًا للمدينة التي حدثت فيها واقعة التاريخ الذي أدونه لأبطالها في هذه القصة، بقلم التجلة والإكبار بعد أن دوَّنوه لأنفسهم بأثلات السيوف والرماح، وجعلوا صحيفته نورًا للمستنيرين في الحق والوطنية، بيد أنها كانت مرة واحدة مُثلت فيها، ثم رأيت من واجبي أن أنقل حق تمثيلها إلى فرقة ترقية التمثيل العربي، التي كانت في مجرى الإنشاء يومئذٍ فتولت إخراجها في دارها بحديقة الأزبكية وأحسنت تمثيلها، ولكن لم تكن هذه الدار حرة يومئذٍ في العمل؛ إذ كانت هناك عوامل تزيغ الدراما لتحل محلها الروايات الغنائية، فاختفت هذه الرواية من الجو المسرحي المحترف، وإن لم تختفِ من مسارح الجماعات الهاوية.

وكل هذا فضلًا عن أن تأليف القصص والمسرحيات، بل ومتابعة كتابة الشعر أو غيره من فنون الأدب والتجويد في ذلك، يحتاج إلى تفرغ واحتراف، وهذا ما لم يتم حتى اليوم لأدباء اللغة العربية إلا نادرًا؛ لأن هذا التفرغ والاحتراف لا يمكن أن يحدث إلا إذا توفرت له الظروف المواتية، فإما أن يكون الأديب قد رُزق ثروة خاصة تُغنيه عن العمل لكسب العيش، وإما أن يجد جمهورًا نابهًا نشطًا مقبلًا على الأدب، بحيث يستطيع

أن يجد قوت حياته من نبع إنتاجه الفني، وإما أن تكفل الدولة للأدباء هذا التفرغ، الذي يستطيعون معه تجديد إنتاجهم واستكمال ثقافتهم دون أن يلهبهم سوط الحياة، هذا كله لم يتوفر منه شيء لأدباء العربية في العصر الحديث حتى اليوم؛ لذلك قلما نعثر بينهم على أديب محترف متفرغ، كما نلاحظ أن القلائل الذين تفرغوا للأدب هم الذين غزر إنتاجهم وجاد أحيانًا، وأما من عداهم فقد كانوا يُضطرون إلى مزاولة الكثير من المهن الأخرى ليعيشوا، كالمحاماة والطب، والتدريس، وأخيرًا وبنوع خاص الصحافة التي تلتهم الوقت، وتُضني العصب، وتستنفد الطاقة في سرعة خاطفة، لا تُريح ولا تُمهل، وربما كانت هذه الظروف من الأسباب التي جعلت أديبًا آخرَ معاصرًا لهذه الجماعة، لا يواصل تأليفه المسرح، وهو الأستاذ مُحَمَّد لطفي جمعة، الذي كتب مسرحية سيكولوجية هي «قلب المرأة» ثم مسرحية تاريخية هي «نيرون» ثم سكت، حتى اضطر مُحَمَّد تيمور إلى أن يقدمه إلى محكمة التمثيل، التي حكمت عليه بثلاثة أحكام كان من بينها «أن يبحث لطفي أفندي جمعة عن جوق جديد يمثل له روايته المقبورة في درج مكتبه وهي «خضر زرعك» وأن يبدأ بتأليف رواية جديدة حالًا.»

ومن المؤكد أن نفس هذه الظروف السيئة، هي التي كانت تدفع بالكثير من الأدباء، أو تضطرهم إلى العدول عن التأليف إلى الترجمة والتعريب والتمصير والاقتباس؛ لأن كل هذا أسرع وأقل مئونة ومشقة من التأليف، وإذا كنا نرحب بالترجمة؛ لأنها تُثري آدابنا وتضع أمام أدبائنا نماذج ناضجة من الآداب الغربية إذا أحسنا اختيار الترجمة، وإذا كنا نغتبط أحيانًا بالتعريب؛ أي عدم الترجمة الحرفية والتصرف المحدود في النصوص

الأجنبية بحيث تخرج عربية الديباجة والروح، فإننا نشك كثيرًا في قيمة ما سموه عندئذٍ بالتمصير، وهو مسخ بعض المسرحيات العالمية الغربية لإخراجها في ثوب مصريٍّ عاميٍّ، وبشخصيات وأسماء مصرية مثل تحويل «القسيس طرطوف» إلى «الشيخ متلوف»، وإن تكن بعض المسرحيات المُمصَّرة قد لاقت نجاحًا، على نحوٍ ما فعل مُحَمَّد عثمان جلال في مجموعة الكوميديات التي مصَّرها عن موليير، ونُشرت باسم «نخب الروايات في فن التياترات» ومن بينها كوميديا «الشيخ متلوف» التي لا تزال فرقتنا القومية تعرضها حتى اليوم، وأما الاقتباس فإننا نوافق مُحَمَّد تيمور في الحكم الذي أصدره عليه، عندما جعل محكمة التمثيل تحكم في قضية فرح أفندي أنطون بقولها: «إنها تُحرِّم على فرح أفندي الاشتغال بفن الاقتباس مدة عشر سنوات»؛ أي المدة التي تكفي الجمهور المصري لنسيان هذا النوع العقيم والواقع أن الاقتباس ما هو إلا سرقة ومسخ، وتسميته اقتباسًا يمكن أن نقبله إذا جاز أن نصحح الحكم الشعبي الشهير فنقول: «إن حسن أبو علي اقتبس المعزة.»

ونخلص من استعراض كل هذه الظروف التاريخية إلى أنه بالرغم من قسوة هذه الظروف، وعدم استطاعة فن التمثيل أن يستقل بنفسه عن فنون الطرب الأخرى، استقلالًا رأينا فيه أساسًا هامًّا لظهور ما نسميه بالمسرح النثري، نقول إنه بالرغم من كل ذلك فقد ظهرت في تلك الفترة بعض المسرحيات النثرية التي أشرنا إليها فيما سبق، والتي يصح أن ننظر فيها نظرة سريعة قبل أن ننتقل إلى الحديث عن كاتبنا المعاصر الكبير «توفيق الحكيم» الذي يصح أن نقول عنه إنه قد نجح في أن يربط الأدب النثري بالمسرح على نحوٍ ما نجح أحمد شوقي في أن يربط الأدب الشعري به.

جمهورنا وفنون المسرح

ومع ذلك فمن واجبنا قبل البدء في دراسة المسرح النثري أن ننظر في الأنواع المختلفة للمسرحيات وعلاقة جمهورنا بها؛ أي مدى إقباله أو إعراضه عنها؛ لأن هذا الجمهور قد كان العامل الفعَّال، ولا يزال في ازدهار أو عدم ازدهار أي فن من الفنون؛ لأنه هو الذي يستهلك هذه الفنون أو يتركها للبوار.

وإذا كنا قد لاحظنا أن جمهورنا العربي قد استجاب منذ البدء لفن المسرح الغنائي وظل يُطالب به، مما أخَّر ظهور الأدب المسرحي النثري في بلادنا العربية؛ فإننا نلاحظ أيضًا أن ظروف جمهورنا قد دفعت الأدباء وأصحاب المسارح إلى نوعين محددين من المسرحيات بمجرد أن أخذ المسرح – أي فن التمثيل – يستقل بذاته عن الغناء والموسيقى، وهذان النوعان هما: «الكوميديا» و«الميلودراما».

فقسوة الحياة التي كانت تدفع الجمهور إلى الإقبال على المسرح الغنائي التماسًا للطرب والترويح عن النفوس المضناة، هي التي دفعته إلى أن يستعيض بالضحك عن الغناء والطرب، عندما استقل عن التمثيل واكتفى بذاته حينًا، وبالإثارة العنيفة التي تشغل الإنسان عن نفسه وعن همومه المتصلة حينًا آخر، وهذان الإحساسان هما ما تثيرهما الكوميديا من جهة والميلودراما من جهة أخرى، أو هما الوظيفتان اللتان يؤديهما هذان

الفنَّان، وفي هذه الحقيقة الكبرى الواضحة ما يُفسر ازدهار هذين الفنين في أعقاب ثورتنا الكبرى في سنة ١٩١٩؛ حيث رأينا مسرحي كشكش بك؛ أي «الريحاني» و«البربري الوحيد»؛ أي علي الكسار يزدهران في تلك الفترة، ثم يتبعهما في هذا الازدهار مسرح «رمسيس» أي مسرح يوسف وهبي، الذي نجح عندئذٍ نجاحًا كبيرًا بفضل غلبة طابع الميلودراما عليه، وهو ذلك الطابع الذي كان يؤدي الوظيفة النفسية التي أشرنا إليها.

ونحن نلاحظ أن فن الكوميديا لا تلائمه حتى اليوم غير اللغة العامية، التي لا تزال كما سبق القول تُخرج حتى اليوم كلَّ ما يُكتب بها عن تراثنا الأدبي؛ ولذلك كانت كل الكوميديات التي مُثلت عندئذٍ تقريبًا تُكتب بالعامية، بل ويزج فيها ألفاظ كثيرة من الفرنسية، ومن اللهجات السورية واللبنانية، وكان يُطلق على هذا الخليط «الفرانكو آراب».

وأما الميلودراما فإن أغلب المسرحيات التي كانت تُقدم من هذا النوع كانت مترجمة أو معربة، أو مقتبسة؛ وذلك لأن هذا النوع الذي تكثر فيه الأحداث والفواجع، إنما تخصص فيه عدد من أدباء الغرب الذين أوتوا نوعًا من الخيال، لا نظنه يتوفر لأدبائنا العرب إلا في القليل النادر، حتى ليخيل إلينا أن هذا النوع من التأليف مرتبط ببيئة طبيعية وبشرية معينة، كالبلاد الجبلية والبيئات الصناعية.

المسرح النثري ومصادره

لقد استمد المسرح النثري، كما استمد المسرح الشعري منذ معرفة العالم العربي لفن التمثيل موضوعاته في المسرحيات المؤلفة من التاريخ العام حينًا وتاريخ الشرق، أو على الأخص تاريخ العرب حينًا آخر، ومن الأساطير والقصص الشعبية حينًا ثالثًا، وذلك فيما عدا القليل من المسرحيات الاجتماعية التي كانت نادرة في أول الأمر، وتفسير ذلك سهل فالتاريخ والأساطير، والقصص الشعبية تُقدِّم للأديب هيكل المسرحية؛ أي الأحداث معدة مسلسلة كما وردت في التاريخ أو القصص الشعبية أو الأساطير، ومن الواضح أن تصور الأحداث وبناءها هو أهم عملية في التأليف المسرحي، وهي تحتاج إلى نوع خاص من الخيال الذي يستطيع تصور الأحداث الكبرى وبناء بعضها على بعض، وهو خيال زعم المستشرق الفرنسي رينان أنه لم يتوفر للشعوب السامية كلها بما فيها الشعب العربي، ولا محل هنا لأن نناقش بالتفصيل هذا الزعم لننقضه كله أو ننقض بعضه أو نسلم به، ولكننا نلاحظ على أية حال أن العرب قبل الإسلام قد كانت لهم أساطير وأوثان، ولكنهم مع ذلك لم يؤلفوا من تلك الأساطير والأوثان مسرحيات مثلًا، على نحوٍ ما ألف الشعب اليوناني القديم مسرحيات من أساطيرهم، والقصص الخاصة بآلهتهم الوثنية، في حين يشهد شعرهم الجاهلي بقدرة فائقة على الملاحظة والاستقراء، حتى لنراه

يصف كل ما ضمته بيئتهم الصحراوية من جماد وحيوان ونبات في دقة وتفصيل بالغين.

هذا ومن الممكن أيضًا أن نُفسر غلبة الموضوعات التاريخية على تأليف المسرحيات بتأثر رواد التأليف المسرحي عندنا بالمذهب الكلاسيكي عند الغربيين، وهو مذهب اشترط لتأليف التراجيديا أن يُستمد موضوعها من التاريخ، ولما كان المذهب الكلاسيكي قد قام على بعث ومحاكاة الآداب اليونانية واللاتينية القديمة، فقد كان من الطبيعي أن يكون التاريخ الحقيقي أو الأسطوري الذي يستمدون منه موضوعاتهم، هو تاريخ اليونان والرومان، على نحوٍ ما نلاحظ في مسرحيات الكاتبين الفرنسيين اللذين تتركز فيهما كلاسيكية المسرح وهما: «راسين وكورني» اللذان اختارا موضوعات لمسرحياتهما من تاريخ اليونان والرومان وأساطيرهما، حتى اضطر الشاعر الكبير راسين أن يدافع عن نفسه، عندما ألف مسرحيات استمد موضوعها من حياة الأتراك المعاصرين له، وهي مسرحية «باجازيه» أو «بايزيد»، وقد برَّر كورني باسم الكلاسيكية تفضيل الموضوعات التاريخية في تأليف التراجيديا بقوله: إن الحوادث الروائية حتى التي تُعتبر في نظر العقل المجرد خارقة، لا يلبث أن يألفها العقل ويستسيغها عندما تُقدم إليه كحوادث تاريخية وقعت بالفعل، والظاهر أن هذه الحجة كانت عميقة متغلغلة في نفوس الكلاسيكيين الفرنسيين، وذلك بدليل أن راسين في دفاعه عن مسرحية «بايزيد» قد أقام حجته الأساسية في هذا الدفاع، على أن البعد المكاني بين فرنسا وتركيا خليق بأن يؤدي إلى نفس النتيجة التي

يؤديها البعد الزمني، وهي جعْل الحوادث الروائية التي تُعتبر في نظر العقل المجرد خارقة، أمورًا يألفها العقل ويستسيغها.

وفي النهاية نستطيع أن نلمح في اختيار رواد التأليف المسرحي بالعربية لموضوعات تاريخية، رغبتهم في أن يبعثوا بواسطة الصورة الدرامية بعض أمجاد قومهم، أو أن يستخلصوا العِبرة من بعض مآسيهم القومية؛ فمن المؤكد مثلًا أن فرح أنطون قد قصد إلى تمجيد العرب عامة، وبطلهم صلاح الدين خاصة في مسرحية «صلاح الدين ومملكة أورشليم»، كما أن إبراهيم رمزي قد قصد إلى استخلاص العبرة وإثارة الهمة، بعرض مأساة العرب في الأندلس خلال أول مسرحية ألفها في سنة ١٨٩٢، وهي مسرحية «المعتمد بن عبَّاد»، كما نلاحظ أنهم يتجهون إلى الأساطير والقصص الشعبية أحيانًا، لنفس الأسباب التي كان يتضمنها اتجاه شعراء الإغريق القدماء إلى أساطيرهم الشعبية، وهي تقديم مسرحيات تتضمن قصصًا مألوفة معروفة من الجمهور، يرويها الرواة المتنقلون في الندوات والمقاهي، أو يطالعونها أمام الجماهير التي لا تعرف القراءة والكتابة، وقد بادر إلى هذا الاتجاه عن وعي وتعمَّد أحد هؤلاء الرواد، وهو أحمد أبو خليل القباني، الذي اختار موضوعات الكثير من مسرحياته من القصص الشعبية، وبخاصة من «ألف ليلة وليلة»، وإن لم يستطع كما استطاع شعراء اليونان القدماء من أمثال اسكيلوس وسفوكليس ويوربيدس، أن يصوغ من تلك الأساطير الشعبية أعمالًا فنية شامخة، أو أن يتخذها وعاء لمضمونٍ إنسانيٍّ يسمو بها إلى مراتب الغنى والخلود، بل ولم يستطع أن يُعمل فيها خياله وثقافة إنسانية واسعة، تضيف إلى تلك القصص والأساطير ما يهيئها

للبناء المسرحي، وما يحملها على أن تنطق بقيم إنسانية عميقة باقية، على نحوٍ ما حاول بعض أدبائنا المعاصرين، عندما تناول ثلاثة منهم، مثلًا أسطورة شهرزاد، وحاولوا أن يفسروها تفسيرًا فلسفيًّا أو نفسيًّا جديدًا، على نحوٍ ما نلاحظ في مسرحية «شهرزاد» لتوفيق الحكيم، و«سر شهرزاد» لعلي باكثير و«شهريار» لعزيز أباظة.

إبراهيم رمزي والمعتمد بن عباد

غلب إذن الاتجاه التاريخي أو الأسطوري على رواد التأليف المسرحي في عالمنا العربي الحديث، ولكنه من الواضح أن الأديب لا يستطيع أن يكتفي بتقسيم بعض أحداث التاريخ إلى فصول، والاستعاضة بالحوار عن الرواية والسرد، ليؤلف مسرحية بالمعنى الفني، بل لا بد له من أن يعيد تشكيل مادته الأولية والتأليف بين عناصرها، بحيث تكون وحدة متماسكة غير مفككة، لها بداية وقمة ونهاية، وبحيث تتفاعل تلك الأحداث بعضها مع بعض، وتنمو وتتطور لتُحدث في النهاية أثرًا نفسيًّا معينًا في غير تناقض ولا تضارب ولا تفكك، وفي حرص على أن تبدو المسرحية مرآة، أو على الأصح مجهرًا لقطاع محدد من الحياة الحاضرة أو الماضية، وأن يكون للأدب هدف من اختيار هذا القطاع المحدد، بحيث يتخذه وسيلة للتعبير عن مشكلة تشغل مجتمعه أو تشغل الإنسانية كلها، وهو في معالجته لموضوع تاريخي لا بد أن يختار ويبرز من الأحداث ما يُلائم هدفه، وأن يترك في الظلال ما لا يفيده من تلك الأحداث؛ فكل فن اختيار، وهو بذلك يختلف عن علم التاريخ الذي لا بد له من الاستقصاء والجمع حتى بين المتناقضات، التي توجد فعلًا في كل حياة، بل ولا بد للأديب أن يستعين بخياله في الإضافة إلى التاريخ بما لا يتنافى مع المعقول والممكن، وبما لا يتضارب مع حقائق التاريخ الكبرى، حتى لا يتخذ الخيال وسيلة لتزوير التاريخ.

هذا ولعلنا نستطيع أن نجد إيضاحًا لكثير من هذه الحقائق الفنية في مسرحية نثرية، لعلها من أقدم المسرحيات النثرية التي نعرفها، وهي مسرحية «المعتمد بن عبَّاد» التي كتبها إبراهيم رمزي في صدر شبابه سنة ١٧٩٢، فقد عمد إبراهيم رمزي عندئذٍ، وقبل أن تكتمل خبرته بفن المسرح والتأليف المسرحي وأصول الأدب المسرحي عامة؛ إلى كُتب التاريخ العربي، وبخاصة إلى كتاب «نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب» تأليف المقري، ليلم بتاريخ المعتمد بن عبَّاد ومأساة العرب في الأندلس، وأخذ من هذا التاريخ عدة أحداث كبرى، جمعها كلها في مسرحيته دون أن ينحِّي عنها ما لا يفيده، ودون أن يعرف كيف يبني مسرحيته ويجنبها الخلل والتفكك، فتراه يجمع فيها بين ثلاثة أحداث رئيسية؛ الحدث الأول: ما كان بين المعتمد ووزيره الشاعر أبي بكر بن عمار من ثقة ومحبة ثم جفوة، انتهت بأن قُتل الوزير بأمر من الخليفة. والحادثة الثانية: هي غزو الأذفونش (ألفونس السادس) لإشبيلية واتفاق ملوك الطوائف بالأندلس على الاستنجاد بالمرابطين في شمال إفريقيا، وحضور الملك يوسف بن تاشفين فعلًا على رأس جيش ليرد المعتدي عن ديار المسلمين، ثم عودته إلى شمال إفريقيا بنفسٍ تفتحت للطمع في جنة الأندلس، وقد ترك فيها لهذا الغرض جزءًا من جيشه، وبالفعل قام هذا الجيش بالحدث الثالث الكبير، الذي انتهى بتقويض مُلْك العرب في الأندلس، عندما حارب المعتمد وأسره، وساقه إلى سجن إغمات في شمال إفريقيا؛ حيث قضى نحبه، ولم يلبث الإفرنج بعد ذلك أن طردوا المرابطين أيضًا من الأندلس العزيزة، كما هو معلوم في التاريخ.

ومن الواضح أن عمل إبراهيم رمزي في تأليف هذه المسرحية، لم يعد جمع المعلومات التاريخية وسردها في حوار دون أن يضيف من عنده شيئًا، ودون أن يحذف شيئًا، فجاءت مسرحيته مفككة لا تنهض من الناحية الفنية ولا يمكن أن تمثل قطاعًا من الحياة، محددًا إطاري الزمان والمكان المعقولين؛ فبعض مشاهد المسرحية تجري في الأندلس، وتليها مباشرة مشاهد أخرى تجري في شمال إفريقيا، دون أن ندري كيف تم هذا الانتقال السريع وفي أي وقت، بل ولم يستطع المؤلف أن يتصور تفسيرًا واضحًا لتلك المأساة العاتية، ولا عبرة ولا هدفًا من تأليفها، وكأنه قد كتب فصولًا من التاريخ متتابعة جافة هيكلية في صورة حوار درامي.

ومن المؤكد أنه من الأفضل لنا عندئذٍ أن نقرأ عن تاريخ تلك المأساة، وأن نتأثر بما نقرأ أكثر مما نتأثر بمسرحية إبراهيم رمزي، وذلك عندما نرجع إلى ما كتبه مؤرخونا المعاصرون مثل الأستاذ مُحمَّد عبد الله عنان في كتابيه «نهاية الأندلس» و«تاريخ الأندلس في عهد المرابطين والموحدين»، أو إلى كتاب الأمير شكيب أرسلان «الحُلل السندسية في الأخبار والآثار الأندلسية»، وعلى العكس من ذلك نرى الشاعر عزيز أباظة يُسرف في اتخاذ الماضي وسيلة لمعالجة الحاضر عندما ألف مسرحية «غروب الأندلس»، وعرض فيها حلقة أخرى من حلقات تلك المأساة، وأفصح عن هدفه الحاضر في المقدمة التي كتبها لمسرحيته، على نحوٍ ما أوضحنا في كتابنا عن مسرحيات عزيز أباظة.

وأما عن مأساة المعتمد بن عبَّاد بالذات، فقد عاد إليها عدد من أدبائنا بعد ذلك، فكتب الشاعر علي الجارم قصة نثرية جيدة عن هذه الحلقة من المأساة، نشرها في سلسلة «اقرأ» باسم «شاعر ملك»، وحلَّل فيها أسباب انهيار ذلك الملك الشامخ، كما عاد شاعرنا الكبير أحمد شوقي إلى نفس الموضوع وألف فيه المسرحية النثرية الوحيدة التي ألَّفها، وهي مسرحية «أميرة الأندلس» التي لا ندري لماذا آثر شوقي أن يكتبها نثرًا، وذلك بالرغم من أن حوادثها تدور حول شاعر ملك، هو المعتمد بن عبَّاد آخر ملوك الطوائف في إشبيلية، بل وبالرغم من تضمين شوقي لمسرحيته مقطوعة من شعر هذا الملك، ونحن لا ندري لماذا عدل شوقي في المسرحية عن الشعر الذي كان خليقًا أن يواتي موضوعها، وذلك في الوقت الذي نراه يكتب بالشعر جميع مسرحياته الأخرى، بما فيها الملهاة الوحيدة التي كتبها في أخريات حياته، وهي «الست هدى» التي استمد موضوعها من الحياة المصرية المعاصرة في حي الحنفي بالسيدة زينب، وكان النثر – بل ربما النثر العامي – أكثر مواتاة لها، ولكنه شيطان الشعراء الذي لا يخضع لمنطق، ولا يتقيد بأوضاع.

لقد كتب شوقي «أميرة الأندلس» نثرًا، ولكن لحسن الحظ تخلص في هذا النثر – إلى حد بعيد – من تلك الصنعة المضنية العقيمة التي نجدها في كتابه «مروج الذهب» بنوع خاص؛ فنثره في المسرحية مرسل في الغالب الأعم، وهو لا يلجأ إلى الصنعة والسجع والمحسنات إلا في المقطوعات الطويلة من الحوار؛ حيث ظن أن الحليات اللفظية قد تقي من الملل، الذي

قد يتسرب إلى نفوس المشاهدين أو القراء، على نحوٍ ما كان يستعين بملكة الشعر على المقطوعات الطويلة في مسرحياته الشعرية.

وكان شوقي عندما كتب «أميرة الأندلس» أكثر خبرة بفن التأليف المسرحي بلا ريب من إبراهيم رمزي، عندما كتب مسرحية «المعتمد بن عباد» في سنة ١٨٩٢؛ ولذلك نرى شوقي لا يكتفي بالوقائع التاريخية المحزنة الخاصة بانقراض حكم الطوائف في إشبيلية، بل يُزاوج بينها وبين قصة خيالية نسجها حول حب بثينة بنت المعتمد للفتى العربي «حسون»، وانتهائها بالزواج في سجن أغمات بشمال إفريقيا؛ حيث استقر المقام بالمعتمد بن عبَّاد بعد أن قضى ابن تاشفين ملك المرابطين بإفريقيا على مُلْكه.

وقد احترم شوقي حقائق التاريخ في مسرحيته بوجه عام، على نحوٍ ما احترمها الأستاذ علي الجارم في كتابه «شاعر ملك»، وإبراهيم رمزي في مسرحيته المعتمد بن عبَّاد، وإن لم يُحلل في مسرحيته أسباب انهيار ذلك الملك الشامخ، على نحوٍ ما فعل الأستاذ الجارم.

ولكن شوقي إذا كان قد أضاف إلى الوقائع التاريخية واقعة تخيلها، هي حب بثينة لـ «حسون» فإنه لم ينجح لسوء الحظ في ربطها ربطًا وثيقًا بالكارثة الأصلية، حتى بدت قصة مفتعلة يلوح أن شوقي قد اصطنعها؛ لظنه أن مسرحية ناجحة لا يصح أن تخلو من قصة غرام، ثم لرغبته فيما يبدو في تخفيف وقع الكارثة الأندلسية، التي طالما حزن لها وتغنَّى بها في

شعره، وبخاصة بعد أن عاش في الأندلس، وجاس خلالها وتعرَّف على معالمها وآثارها الإسلامية الرائعة أثناء نفيه بإسبانيا خلال الحرب العالمية الأولى.

نحن نلاحظ أن شوقي قد وقع فيما وقع فيه إبراهيم رمزي، من حيث عدم الحرص على إطاري الزمان والمكان على نحوٍ ما يرى المذهب الكلاسيكي، ولكننا مع ذلك قد نستطيع أن نتجاوز عن هذا العيب الفني باعتبار أن الأصول الكلاسيكية قد خرج عليها التأليف المسرحي منذ أن ثار الرومانسيون على تلك الأصول، وتحدَّوها وقالوا إن المسرحية لا تعكس قطاعًا محددًا من الحياة أو تحاكيه، بل قد تكون تجميعًا للحياة وخلقًا لها، حتى ولو كانت العناصر المجمَّعة متناثرة في الزمان والمكان، ولكننا لا نستطيع أن نغفل أو نتجاوز عن عجز شوقي عن ربط موضوعه الخيالي بالمأساة التاريخية، كما لا نستطيع أن نغفل إضعافه للأثر النفسي الذي كان من الممكن أن تحدثه تلك المأساة الإسلامية المحزنة، وبخاصة إذا كان هذا الإضعاف قد تم بحيلة مسرحية غريبة، تكاد تكون مضحكة، وهي حرص «حسون» و«بثينة» على التسلل إلى سجن المعتمد في إغمات لعقد قرانهما بداخله، وبذلك تنقلب تلك المأساة عند نهايتها إلى ملهاة مصطنعة، إن لم تكن مهزلة.

ونعود من هذه الدراسة المقارنة لمسرحية المعتمد بن عبَّاد إلى مؤلفها إبراهيم رمزي، أحد رواد المسرح النثري في أدبنا العربي المعاصر، فنقول: إنه إذا كان قد عجز عن أن يُحسن استخدام التاريخ في تأليف مسرحيته

التاريخية الأولى؛ لعدم إلمامه بأصول هذا الفن وبالأدب التمثيلي العالمي، فإنه قد استطاع أن يستكمل هذا النقص في ثقافته بفضل فترة الدراسة التي قضاها بعد ذلك بإنجلترا؛ حيث درس الأدب التمثيلي، واختلف إلى مسارح إنجلترا، وأتقن اللغة الإنجليزية، وعاصر ازدهار مسرحيات الكاتبين العالميين هنريك إبسن النرويجي، وبرناردشو الإيرلندي، اللذين كانت مسارح إنجلترا تحفل بمسرحياتهما في تلك الفترة، وكان إبراهيم رمزي شغوفًا بحضور تلك المسرحيات ودراستها والتأمل في تأليفها، حتى نراه لا يكاد يعود إلى مصر في سنة ١٩٠٧ حتى يأخذ في ترجمة الكثير من المسرحيات مثل: قيصر وكيلوباترا – تيمورلنك – ريشيليو – سجين الباستيل – يزارو – شمسون ودليلة – الملك لير – ترويض النمرة – عدو الشعب، وكل ذلك فضلًا عن معرفته واستفادته من اللغتين الفرنسية والتركية.

ولم يقتصر إبراهيم رمزي على الترجمة، بل أخذ يؤلف المسرحيات التي كان يدخلها الناقد الكبير مُحَمَّد تيمور فيما يُسميه بالمسرح الفني، وقد أشاد مُحَمَّد تيمور خاصة بمسرحيتين لإبراهيم رمزي، وهما المسرحيتان التاريخيتان «الحاكم بأمر الله» و«أبطال المنصورة» والأرجح أنه ألَّفهما وهو لا يزال مُشبعًا بروح الأدب التمثيلي العالمي، الذي عهده أثناء دراسته في إنجلترا، بيد أن الوسط المسرحي المحلي لم يلبث أن أخذ في الضغط عليه ليخرج من المسرح الفني إلى المسرح التجاري، الذي لا هدف له غير استهواء الجمهور وجذبه بكافة السبل، دون حرص على قيمة أدبية أو فنية أو هدف رفيع، حتى رأينا مُحَمَّد تيمور يقدمه إلى محكمة التمثيل على نحوٍ ما نطالع في كتابه «حياتنا التمثيلية»، ويوجه إليه الاتهام بلسان أدمون روستان وكيل

النائب العام في تلك المحكمة، وقد تضمن هذا الاتهام عدة بنود، منها سرعته في التأليف، بحيث لو سأله جميع مديري المسارح أن يقدم لهم روايات متعددة في يوم واحد، لما تأخر عن ذلك لحظة واحدة على نحوٍ ما فعل عند تأليفه مسرحيات «البدوية» و«الهواري» و«حنجل بوبو» وغيرها من المسرحيات التي ألَّفها في سرعة خاطفة. كما وجَّه إليه الاتهام تهمة عودته إلى نوع الشيخ سلامة حجازي في رواية «الهواري»، مما يعتبره وكيل النائب العام تدهورًا كبيرًا لا يرضاه لمؤلف «الحاكم بأمر الله» و«أبطال المنصورة» وإن يكن الاتهام قد اعترف له برشاقة الأسلوب واختيار الألفاظ التي تتمشى مع روح المسرحية، بحيث لا يُقارن به في هذا الباب غير الشاعر الكبير خليل مطران، بل ربما كان أسلوب رمزي أكثر موسيقية من أسلوب مطران، وهي فضيلة يحسده عليها كل كاتب، كما اعترف له بأنه شاعر فحل أيضًا، ولكنه اعتنى بالأسلوب أكثر من المعاني، ولم يشتغل بالشعر في رواياته، وكان الأجدر به أن يفعل ذلك.

ونحن لا نقر الاتهام على كل هذه التهم، ولكننا مع ذلك نحرص على أن نستفيد من هذه المحاكمة التي أجراها معاصرو إبراهيم رمزي، لنتوقف قليلًا عند إحدى مسرحياته التي أدخلوها في المسرح الفني، ولتكن مسرحية «أبطال المنصورة» لننظر في تطور أسلوب تأليفه ومدى ما وصل إليه إبراهيم رمزي من قدرة على استخدام التاريخ في تأليف المسرحية الفنية الناجحة، التي يمكن أن نعتبرها جزءًا باقيًا من تراثنا الأدبي المعاصر.

أبطال المنصورة

«أبطال المنصورة» مسرحية تاريخية كمسرحية «المعتمد بن عبَّاد» سواء بسواء، ولكن أي فارق فني بين المسرحيتين! فإذا كانت مسرحية «المعتمد بن عبَّاد» قد جاءت مفككة؛ لأنها تقيدت بمجرى التاريخ وأحداثه تقيُّدًا حرفيًّا حتى أوشكت أن تصبح فصلًا من فصول التاريخ لا عملًا أدبيًّا فنيًّا ذا أصول واضحة مرعية، فإن مسرحية «أبطال المنصورة» على العكس من ذلك أثبتت أن المؤلف قد ألمَّ بأصول صناعته، وعرف كيف يختار من أحداث التاريخ ما يلائم فنه ويخدم هدفه، كما عرف أنه لا ضير عليه في أن يضيف إلى التاريخ ما لا يتنافى مع منطق الحياة، وفي الوقت نفسه يعينه على أن يخلق الحركة الدرامية، وأن يستخدم عنصر التشويق والمفاجأة، ويوفر الصراع الداخلي والخارجي فيها على نحو بالغ المهارة والتوفيق، حتى ليخيل إلينا أن هذه المسرحية من أروع ما كُتب في هذا الفن في أدبنا العربي المعاصر، بل لعلها تسمو إلى مستوى الأدب الفني العالمي الرفيع، كل ذلك في أسلوب درامي مركَّز نابض بالحركة ومُولِّد لها، وبعيد كل البعد عن أسلوب الخطابة أو أسلوب الجدل اللذين لا يتفقان قط مع الأسلوب المسرحي.

وموضوع المسرحية كما هو واضح من عنوانها هو قطاع من الحرب الصليبية التي جرت في مصر، وانتهت بانتصار أمراء المماليك محسن وأقطاي وبيبرس على الحملة الفرنسية، التي نزلت في دمياط بقيادة لويس

التاسع، المعروف باسم القديس لويس وانتهت بمعركة المنصورة التي قَتَل فيها بيبرس الكونت دارتوا أخا الملك لويس، ثم أسر الملك لويس نفسه وسجنه في البيت المعروف ببيت القاضي لقمان في المنصورة، ثم إطلاق سراحه في النهاية مقابل فدية كبيرة، وتعهد بألَّا يعود إلى مثل هذه الحرب ثانية، وهذه كلها أحداث يمكن أن يرويها مؤرخ أو يقصها قصاص،وبذلك ولكنها لكي تصلح موضوعًا لمسرحية ناجحة كان لا بد أن تُطعَّم بعدد من العناصر الخيالية، التي لا تتعارض كما قلنا مع منطق الأحداث ومنطق الحياة الإنسانية بوجه عام، بل تدخل في يسر داخل نطاق الممكنات، وهذا هو ما فعله إبراهيم رمزي ودلنا عليه؛ إذ وضع علامات مميزة على الشخصيات غير التاريخية في مسرحيته، وهي شخصية «هبة الله» الذي تصوره طبيبًا فرنسي الأصل، رُبي في مصر، ودخل قصر الملك الصالح أيوب كطبيب خاص له ولزوجته شجرة الدر، واستخدمه المؤلف كعنصر درامي هام في تحريك الأحداث، وإعداد المفاجآت وإثارة التشويق؛ فهبة الله يلعب في المسرحية دور الدسيسة على المسلمين، حتى ينفضح أمره ويقتله بيبرس في نهاية المسرحية، بل ويجعله المؤلف يدخل في منافسة خطيرة مع بيبرس في حب «صفية» أخت شجرة الدر.

وتصور إبراهيم رمزي شخصيتين أخريين استخدمهما كوسيلة لإظهار أن المسلمين لم ينهزموا، ولم تسقط دمياط إلا بالدس والخديعة، وهاتان الشخصيتان هما الشيخ برنار الذي صوَّره شيخًا هرمًا يمتلك عزبة بناحية فارسكور، وشخصية مريم وهي أصلًا عائشة التي أنجبها أقطاي من إحدى الجواري، ثم تخلى عنها وعن أمها، فنقلها هبة الله إلى عزبة الشيخ برنار

الذي استخدمها كدسيسة على أتابك؛ أي قائد جيش المسلمين في دمياط الأمير فخر الدين؛ إذ أرسلها إليه الشيخ برنار لتخبره كذبًا أن الفرنسيين قد وصلوا إلى فارسكور، وأنهم سيأخذونه من الخلف ويعزلونه عن مصادر تموينه وإمداداته، مما اضطره إلى الانسحاب من دمياط وتركها تسقط غنيمة باردة بين يدي لويس وجيشه.

وأما الشخصية الخيالية الرابعة التي تصورها إبراهيم رمزي، فشخصية ثانوية من الكمبارس هي شخصية «مسعود» عبد بيبرس، ولعله قد قصد عن ذلك إلى إظهار المكانة التي كان بيبرس المملوك أصلًا قد وصل إليها؛ إذ أصبح له هو الآخر عبيد ومماليك يرمز لها مسعود هذا.

وفيما عدا هذه الشخصيات الأربعة جاءت كل الشخصيات الأخرى شخصيات تاريخية معروفة، تشعرنا المسرحية بأن إبراهيم رمزي قد درس تاريخها دراسة عميقة مفصلة، حتى نفذ إلى كافة أبعادها الظاهرة والخفية، مما مكَّنه من أن يصورها أصدق تصوير وأعمقه غورًا: فهذا بيبرس الأمير الشهم الصريح الذي يتفانى في الذود عن وطنه ودينه، وقد زاده المؤلف حماسة وإقدامًا بأن جعله يهيم حبًّا بصفية، أخت شجرة الدر، التي وقعت أول الأمر أسيرة في دمياط، ولكن القديس دفعته تقواه واستقامته، بل وشهامته إلى أن يُرسلها إلى أختها مع أخيه الكونت دارتوا، ولكن هذا الأخ الماجن راقته الفتاة فأراد أن يستبقيها لنفسه، وأودعها شبه أسيرة في عزبة الشيخ برنار، وبذلك ذلكولكنهخلق المؤلف مجالًا قويًّا للصراع على هذه الفتاة بين بيبرس حبيبها ودارتوا، مما أدخل في المسرحية عنصر الغرام

الدرامي الذي ظل نبيلًا حتى النهاية، وهذا هو الأمير فخر الدين أتابك الجيش الذي انخدع في دمياط، فلم تأخذه العزة بالإثم ولم يكابر؛ لأنه خالص النية لا يستهدف غير إنقاذ وطنه مصر، ثم دينه الذي كان يعتز به أولئك المماليك ويتمسكون به أعنف التمسك؛ ولذلك نراه يتنازل راضيًا عن القيادة للبطل بيبرس، ثم ها هو الملك الشاب المستهتر طوران شاه بن الصالح أيوب، الذي دبرت له المُلك في سرية وتكتم زوجة أبيه شجرة الدر باتفاق مع أمراء المماليك، فاستقدمته من حصن كيفا حيث كان أبوه قد استبعده لطيشه واستهتاره، وولَّته العرش، حتى إذا تم للأمراء النصر على الفرنسيين نراه يستأسد ويدَّعي أن المُلك حق إلهي له، ويأخذ في الإساءة إلى شجرة الدر، ويتطلع إلى انتزاع صفية من حبيبها البطل بيبرس، بل ويدبر للفتك بجميع الأمراء، ولكن الأمراء يعلمون بتدبيره ويدخلون عليه القصر، ويكون بينه وبينهم حوار ممتع، نحس فيه بحركات نفسه وتحولاتها السريعة الجبانة، وبخاصة عندما يغلظ له البطل بيبرس في القول ويظهره على تفاهته وتلقيه المُلك من بين أيديهم، وبفضل سواعدهم المظفرة، بل ويلقنه درسًا في أصول السياسة وطرق التعامل مع الأمراء ومع شجرة الدر، ثم أعدائه أنفسهم، وبخاصة مع الملك الأسير لويس الذي استقدمه إليه الأمراء؛ ليُبرم معه اتفاق الإفراج عنه مقابل الجزية والعهد، وإن كنا نحس أن هذه الدروس قد أثمرت بسرعة، نخشى أن تكون غير ممكنة أو غير معقولة، عندما نرى هذا الأحمق المخمور المغرور يخاطب الملك لويس بقول بالغ الحصافة، مثل قوله: «إنك آذنتنا بالفراق فلا تذكر ما أسأنا به إليك،

إنك إن تُغلب في بلادنا ففرنسا باقية، أما نحن فإن نُقهر هنا ضاعت بلادنا، فإن نكن قد أرهقناك في أسرك فالعذر واضح.»

وبالرغم من أن الهدف الأساسي للمسرحية قد كان إظهار بطولة المسلمين وسماحتهم في الحروب الصليبية، وانتصارهم بفضل شجاعتهم دون التجاء إلى الخديعة والغش كما كان الإفرنج يفعلون خلال الحروب الصليبية العاتية، إلا أن إبراهيم رمزي قد كان في تأليفه لهذه المسرحية من اللباقة والعمق وصدق النظرة، بحيث لم يغفل جوانب الضعف البشري المشروع في نفوس أبطاله، وفي مقدمتهم البطل المغوار بيبرس، عندما نراه يكشف لنا رغم بطولته الخارقة عن ضعفه البشري، وحاجته إلى العطف والحنان كغيره من الرجال، على نحوٍ ما نحس في الحوار الإنساني النافذ الذي يجري بينه وبين شجرة الدر عن حبيبته صفية، التي كان الدسيسة هبة الله قد أخفاها عنه:

شجرة الدر (بصوت هادئ): يا مرحبًا بك يا ركن الدين.

بيبرس: لمثل هذا الصوت فزعت نفسي، إلى مثل هذا الحنان تطلّع قلبي، إلى مثل هذه النظرة المشفقة ظمئت روحي، املكي عني أساي، املكي عني دمعة عيني، (يضع وجهه بين راحتيه) إني أكاد أجن يا أختاه (تخنقه العَبرات).

شجرة الدر: روِّح عنك يا ركن الدين، أتيأس من رحمة الله؟

بيبرس: آه يا مولاتي! لقد بحثت عن صفية في كل مكان، لكني لم أوفق إلى خبر عنها، سألت البوادي والقفار وفتشت الخرائب والديار، فلم تُحِرْ جوابًا، ولقد طالما تمثلتها في سفرتي تستصرخ، فأصرخ من أعماق قلبي لبيك! لبيك! ثم أنتبه فلا يجيبني إلا الصدى، حتى تغشاني غاشية جنون، فأهيم على وجهي في البراري وأخوض رقراق البردي المطمئن ثم أخرج، ها أنا ذا لبيك! إلى أن أذعرت طير قلبي المسكين بصراخي، وتريني الآن كالطفل لا يخفف حزني إلا دمعة أذرفها أو أم آوي إليها، إني أكاد أجن، أجن ... أواه.

وواضح من هذا الحوار وأمثاله، أن إبراهيم رمزي لم يُعنَ في مسرحياته الفصيحة بالأسلوب أكثر من عنايته بالمعاني، كما زعم مُحَمَّد تيمور؛ فأسلوبه مركز غزير المعاني نابض بالحركة النفسية والحركة الدرامية رغم متانته اللغوية وقوة سبكه، وإذا كان يتأنق في اختيار ألفاظه فإننا لا نظن هذه الأناقة عيبًا، بل نحسبها ميزة للمؤلف تدل على تملكه للغة الفصحى كأداة للتعبير، كما تدل على أنه كان يملك روحًا شعرية لم تظهر فيما نظم من قصائد فحسب، بل ظهرت أيضًا في نثره وفي تضاعيف حواره دون أن تنال شيئًا من طبيعة هذا الحوار الدرامية، ولا تزال اللغة الفصحى المتينة السبك حتى اليوم خير أداة للتعبير في المسرحيات التاريخية بنوع خاص، بل إننا لا نكاد نحس بأي تصنُّع أو جري وراء المحسنات البديعية في فقرات الحوار، التي خرجت من قلم إبراهيم رمزي مسجوعة في هذه المسرحية أحيانًا، مثل قوله على لسان شجرة الدر مخاطبة أمراء المماليك الأبطال: «إن الدولة برجالها، طلح السلطان أم صلح، ولئن كنتم على غير ما

عرفت لكنت اليوم أتلمسكم، فلا أجدكم إلا بين جَدَث أو مأسرة، فإذا عيني حاسرة وإذا شفتي كاسفة، أما الآن فالعين من بِشرها دامعة والسن من فرحها مشرقة.»

والمسرحية بعد ذلك ذات هدف اجتماعي قومي، ولا غرابة في ذلك؛ فقد كان التأليف للمسرح قد أخذ عندئذٍ؛ أي حوالي سنة ١٩١٥ يخرج عن مجرد الرغبة في الترويح والتسلية إلى تحقيق أهداف إنسانية أو اجتماعية قومية، حتى لنرى مؤلفًا مسرحيًّا كبيرًا من معاصري إبراهيم رمزي، وهو فرح أنطون، يقول في صدد حديثه له عن المسرحيات التاريخية: «لا بأس من ورود التاريخ في الروايات، ولكن يجب أن يكون وروده عرضًا، والعمدة تكون على ما في الرواية من الأفكار والمبادئ الاجتماعية التي هي غرض الرواية الحقيقي؛ لأن الروايات الخطيرة الهامة في هذا العصر إنما هي روايات اجتماعية.»

ورواية «أبطال المنصورة» تهدف كما قلنا إلى إظهار بطولة المسلمين وسماحتهم وتسامحهم خلال الحروب الصليبية، ودس الإفرنج ومكرهم وخداعهم من جهة أخرى، وإن يكن إبراهيم رمزي قد حرص في أمانة على أن يُظهر رغم ذلك ما في بعض الشخصيات الصليبية من عفة واستقامة، بل ونبل، مثلما فعل في تصويره لشخصية الملك لويس التاسع الذي يُطلق عليه الفرنسيون اسم القديس لويس، عندما نقارن في الرواية تصرفاته بتصرفات أخيه المستهتر الماجن الكونت دارتوا، وإلى جوار هاتين الشخصيتين المتعارضتين تراه يصور شخصية ثالثة، ليست في نبل لويس

ولا في استهتار ومجون الكونت دارتوا، ولكنها مع ذلك شخصية مستقيمة عالقة متزنة جادة، هي شخصية أخيهما الثالث الكونت دي بواتييه.

مقارنة

ويجرُّنا هذا التحليل إلى ضرورة المقارنة بين مسرحية «أبطال المنصورة»، التي ألَّفها إبراهيم رمزي في سنة ١٩١٥، ومسرحية «السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم»، التي ألفها الأديب المعاصر له فرح أنطون في سنة ١٩١٤. يُخيل إلينا أن إبراهيم رمزي قد تأثر إلى حدٍ ما بمسرحية زميله؛ فإبراهيم رمزي يلجأ كزميله إلى الخيال في تصوير شخصيات غير تاريخية، ليستخدمها في توفير عناصر الصراع والمفاجأة في مسرحيته، بل ولخدمة هدفه أيضًا في إظهار التعارض بين شجاعة المسلمين واستقامتهم، ومكر الإفرنج ودسهم، وإذا كان إبراهيم رمزي قد تصور في مسرحيته شخصيات الشيخ برنار ولقبه هبة الله، فضلًا عن مريم ومسعود، فإن فرح أنطون قد تصور في مسرحيته شخصيات ماريا وبرنت وبلوندل، وكما جعل رمزي الفتاة صفية والصراع على حبها محورًا لمسرحيته، كذلك فعل فرح أنطون من قبل، فجعل الفتاة ماريا محورًا لمسرحيته، فماريا يحبها برنت الراهب المتنكر المدسوس، كما يحبها بلوندل، بل ويحبها شخص ثالث ثانوي هو إياز، على نحوٍ ما أحب هبة الله أيضًا صفية كشخص ثالث ثانوي إلى جوار بيبرس والكونت دارتوا، والمسرحية فوق كل ذلك تهدف إلى نفس ما تهدف إليه مسرحية «أبطال المنصورة» من المعارضة كما قلنا بين بطولة المسلمين الصريحة وحِيَل الإفرنج الماكرة الخبيثة.

وبالرغم من كل هذا التشابه الذي يوحي بأن اللاحق؛ أي إبراهيم رمزي ربما يكون قد تأثر بالسابق؛ أي فرح أنطون وحاكاه، إلا أننا نفضل بلا ريب من ناحية النجاح الفني وقرب الأحداث المتخيلة من ممكنات الحياة والتاريخ، مسرحية «أبطال المنصورة» على مسرحية «السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم»، ويزيد هذا التفضيل رجحانًا متانة أسلوب إبراهيم رمزي وغزارة تركيزه، وإن يكن المعاصرون، وبخاصة الناقد الواعي المثقف مُحَمَّد تيمور، قد كانوا فيما يبدو يفضلون الأسلوب الأكثر يسرًا وبساطة، مثل أسلوب فرح أنطون، ولا غرابة في ذلك في عصر كان ولا يزال يرى الجمهور يقبل على المسرحيات سهلة الأسلوب، بل وعلى المسرحيات العامية الأسلوب، وعلى أية حال فإننا لا نستطيع كما قلنا أن نقر مُحَمَّد تيمور على ما زعمه، من أن رمزي قد احتفل بالأسلوب اللغوي أكثر من احتفاله بغزارة المعنى في مثل هذه المسرحية، وإنما الراجح أن العصر كله كان في ظمأ ولهفة إلى المعاني، وتبرم ببقايا الحذلقة أو التصنع اللغوي، بدليل ما تطالعه في الكثير من مقالات نقاد ذلك العصر وأدبائه، مثل قول فرح أنطون: «فالأفكار الأفكار، المعاني المعاني، هذا هو الغرض الحقيقي من الكتابة؛ لأن الألفاظ ليست سوى لباس أو قشور للمعاني.» أو قوله: «وما الكُتَّاب العظماء الذين أقاموا بني عصرهم وأقعدوهم بما كانوا ينشرونه بينهم سوى نفوس أدق شعورًا من باقي النفوس، كانوا يجمعون العواطف التي تختلج في صدور بني عصرهم، بوجه مبهم غامض ويبسطونها واضحة جلية، يتناولها القريب والبعيد؛ لأنهم كانوا أشد شعورًا بها، فتأملوا في هذه الوظيفة التي هي وظيفة الكُتَّاب الحقيقية، وقابلوها

بوظيفتهم متى كان عملهم مقصورًا على طلب الألفاظ الغريبة من قواميس اللغة، واقتناص التعابير البدوية والأساليب القديمة التي لم يبقَ منها ما يسوِّغ استعمالها في عصر كهذا العصر، ولا ريب عندنا أن هذا بمثابة ردم معادن المعاني في نفوس الكُتَّاب، وجعل أذهانهم عبارة عن مخازن للألفاظ فقط، وبذلك يُقضى على الكاتب العربي أن تبقى كتابته بلا تأثير في قرائه مهما أبدع وأجاد في تنسيق التعابير والألفاظ، عبارة عن جماد لا يؤثر في النفس؛ إذ إن النفس لا يؤثر فيها إلا فيض المعاني الخارج من نبعها العذب.»

وهذا الاتجاه في فلسفة التعبير لا يخلو من وجاهة، كما أنه قد كان ضرورة تاريخية في عصر كان أدبنا العربي لا يزال في دور النقاهة من ذلك الانحطاط الذي كان قد تردَّى فيه، عندما خلا من كل عمق أو ابتكار في المعاني والأحاسيس، وأصبح قاصرًا على الحذلقة اللغوية أو المحسنات البديعية السقيمة التي تشبه الأرابيسكا أو الموزايكو، التي تداعب حاسة البصر، ولكنها لا تتضمن شيئًا ولا تعبِّر عن شيء ذي غناء، ولكننا أصبحنا اليوم نملك فلسفة أعمق في مشكلة التعبير، فنؤمن بأن ما نسميه أدبًا إنما يتميز عن غيره من الكتابات بأنه يثير فينا بفضل خصائص صياغته، إحساسات جمالية أو انفعالات عاطفية دائمة الحياة والتأثير على تعاقب الأجيال، ونحن اليوم لا نؤمن بنظرية الفصل بين اللفظ والمعنى، إلا إذا استطعنا أن نؤمن بإمكان الفصل بين الجسم والروح دون أن تفنى الحياة، أو إمكان الجزم بأيهما القاطع من شفرتي المقص، كما نؤمن بأن الخلق الأدبي والفني كثيرًا ما يتركز في عملية التعبير ذاتها، وبفضل هذه

العملية، حتى لنؤمن بأن اللغة ليست كما زعم فرح أنطون مجرد أداة التعبير على نحوٍ ما يعتبر غيرها من الرموز، كالإشارات أو اصطلاحات علم الجبر الرياضي مثلًا، بل كثيرًا ما تكون اللغة كالرخام الذي ينحت فيه المثال تماثيله، أو كالظلال والألوان التي يرسم بها المصور صورته، وفي كل هذا ما يبرر إعجابنا بأسلوب التعبير المركز الشعري الخلاق، الذي نعتبره ميزة لإبراهيم رمزي على زميله فرح أنطون مثلًا.

الحاسة المسرحية

وواضح من مطالعة مسرحية «أبطال المنصورة» أن المؤلف كانت لديه حاسة مسرحية دقيقة، لعله اكتسبها من كثرة تردده على دور المسرح وبخاصة في الخارج؛ حيث أحس بأهمية الإخراج وطريقة فهم المخرج للمسرحية، ونفث الحياة فيها وإبرازها في الإطار الصحيح، الذي يقر بها للجمهور دون أن يخون النص أو يعبث به أو يمحو طابعه الخاص، وهذه حاسة بالغة الأهمية لكل مؤلف مسرحي؛ لأنه لا يكفي هذا المؤلف أن يتصور الأحداث والشخصيات، وأن يدوِّن الحوار الذي تقتضيه طبيعة تلك الأحداث والشخصيات، بل يجب أن يتصور أيضًا إطار تلك الأحداث الزمني والمكاني، وأن يحدد أمام بصره كافة الأبعاد الجسمية والنفسية والاجتماعية لشخصياته في داخلها وخارجها، وكل هذا قد يقتضي المؤلف أنواعًا من الدراسات الدقيقة، وبخاصة في المسرحيات التاريخية التي تتطلب التعرف على كافة أنماط الحياة في كل فترة وكل بيئة، من فن معماري إلى طراز ملابس وعادات، وهناك من المؤلفين من يترك

مثل هذا العبء الجسيم للمخرج، بينما هناك من يحرصون على أن ينهضوا بهذا العبء، وأن يضعوا أمام المخرج والممثلين كل ما يلزمهم، من معارف لأداء المسرحية أداء أمينًا ناجحًا داخل إطارها الزماني والمكاني الصحيح، وهذا هو ما فعله إبراهيم رمزي حيث نراه في بدء كل فصل من مسرحيته يصف المكان والزمان والإطار والديكور والأثاث والملابس، وما إليها وصفًا دقيقًا مفصلًا ينم عن جهد صادق في دراسة الفترة التاريخية والمكانية، التي تجري فيها أحداث مسرحيته، حتى لتبدو أحيانًا هذه الإرشادات مسرفة التفاصيل مربكة للمخرج، مقيدة له بقيود بالغة الصرامة، ولكنها على أية حال تدل كما قلنا على حاسة مسرحية يقظة على نحوٍ ما نحس في هذا التقديم الذي نثبته هنا كمثل يُحتذى، وهو تقديم إبراهيم رمزي للفصل الأول من مسرحيته:

يُزاح الستار عن دار في قصر السلطان الصالح أيوب على النيل في الجانب القبلي من مدينة المنصورة، وهو بناء عربي الطراز والتقسيم: إيوان ورحبة، أما الإيوان فواقع في مؤخرة المرزح، والرحبة في مقدمته ويعلو عنها شبرًا تقريبًا، والإيوان نصف مثمن به ثلاثة أضلاع كاملة في مواجهة المشاهد، وهذه ذات شبابيك أي نوافذ فيها قضبان متعارضة، عليها من الداخل سجف (ذات فلقتين) من الديباج الثقيل؛ إذ الوقت شتاء (١٠ ديسمبر سنة ١٢٤٩)؛ أما الضلعان الجانبيان فكل منهما نصف ضلع المثمن أو يزيد قليلًا، وفي كل منهما باب قصير (أربع أذرع) مكفت بنقوش عربية من المعدن واحد إلى اليمين بالنسبة إلى المتفرج، وهو مؤدي إلى غرف السلطان وحرمه، وآخر مثله إلى اليسار هو مقطع كبار الدولة؛

أي الباب الخاص الذي يحضر منه وينصرف كبار أمناء السلطان وأمراء حرسه الخاص المعروفون برجال الحلقة، ومن هم في كرامة المنزلة مثلهم، ويفصل الإيوان عن الرحبة عُمُد من الرخام تعلوها بوائك موشحة بنقوش عربية ما بين البواكير (الأقواس)، والبوائك الثلاث؛ اثنتان منهما صغيرتان هما الجانبان، وواحدة كبيرة (وتعلو نصف ذراع عما يجاورها) بين هاتين.

والمكان جميعه مفروش بأنفس البسط الطبرستانية (الفارسية) إذ الوقت شتاء كما نبهنا، ونرى على أبوابه جميعًا سجفًا غير مسدلة، بل مزاحة إلى الجانبين ما عدا باب حرم السلطان، وفي الإيوان مقاعد ووسائد فاخرة وُضعت دُوَين النوافذ، يعلو عليها في الصدر مقعد كبير يكون للسلطان عادة عند اجتماعه برجال ديوانه، ولكن الدار قد اتَّخذت تلك الليلة للنوبة؛ أي حراسة السلطان وخدمته المستعجلة؛ لأنه مريض يئس الأطباء من شفائه؛ ولأن الفرنجة الفرنسيس وكانت معهم فرقة إنجليزية تحت إمرة لو نجزور، وهو لورد سالسبوري، تحت إمرة الملك لويس التاسع المعروف في كتب التاريخ العربية باسم ري ديفرانس أو رواد فرنس، قد عادوا لحرب مصر لامتلاكها توطئة لاسترداد القدس وإبادة علَم الإسلام من الدنيا (إذ كان هذا مأمول أوروبا في القرون الوسطى ومناط مجدهم وفخرهم)، وقد نزلوا البلاد واحتلوا دمياط (التي أُخرجوا منها مدحورين أذلة قبل ذلك بثلاثين عامًا على سيوف السلطان الكامل، أبي السلطان الحالي، وباني مدينة المنصورة تخليدًا ليوم نصره) ويوشك جيشهم أن يزحف على المنصورة في طريقة إلى بابليون (مصر القديمة)، فالأمر يستوجب قرب أعيان الدولة مناوبة بجوار السلطان في كل وقت.

وإذا كانت العادة أن يتلهى أمراء النوبة في تلك الليالي بلعب الشطرنج وغيره، ويستعينوا على السهر بمذاكرة الشعر، وبرواية أحاديث الدول، وتلاوة القرآن الكريم، ومطالعة الحديث الشريف، فإن في المكان خزانة على شكل صندوق إذا أُقفل غطاؤه حسبته مقعدًا ذا جانبين، وإذا رُفع الغطاء وجدت نسخًا من أعيان الكتب المخطوطة في الشعر والتاريخ والقصص والفقه والتفسير وغير ذلك، وقد أتى بالخزانة في تلك الليلة من «دار الخاص» ووضعت دُوَين الباب الأيسر الأعلى في الإيوان بميل وانحراف.

وفي المكان في مقدمة المرزح دُوَين الباب الأيمن الأدنى ثلاث وسائد صغيرة ثمينة القيمة، اثنتان منها إلى الأمام، وواحدة إلى الوراء بينهما على قيد ذراع منهما، وقد وُضع بين الوسائد الثلاث دَسْت أو صندوق صغير وُضعت فوقه رقعة شطرنج، صُفَّت عليها قطع من العاج والأبنوس المكفت بالفضة، وفي الدَّسْت درج ظاهر للمتفرج قد أُخرج منه لتُلقى فيه القطع المدحورة ساعة اللعب أو تُحفظ فيه بعده.

أما الوسائد الثلاث فقد جلس على اليمين منها الكاتب سهيل، مولى شجرة الدر (امرأة السلطان) وكاتم سرها، وهو فتًى في الثلاثين من عمره لا لحية ولا شارب له؛ لأنه خصي، وقد لبس كلوتة (طاقية مضربة) ظاهرها أطلس رومي أصفر اللون، اعتم عليها على غير العادة بشاش من الحرير الإسكندري الأبيض، وعلى جسمه قباء بغلطاق (بلطو) من الحرير الأحمر الرومي مسجف بفرو السنجاب ومبطن بفرو ثمين، وقد تمنطق عليه

ببند أبيض من الحرير، ويبدو من أسفل الفلطاق المذكور سراويل من الصوف الملطى (الجوخ)، وفي رجليه خُفَّان من الجلد الأسود البلغاري، يلبسهما بخفين آخرين من الجلد الرقيق (أشبه بالمز أو هو بعينه) والخُف الظاهر ذو رقبة عالية نوعًا ما، وتدخل فيها فتحة السراويل.

وسهيل هذا جالس يلاعب رجلًا أمامه، هو الأمير الكبير جمال الدين محسن الكاظمي، ناظر الخاص (وهي أرقى مراتب الدولة يومئذ وأسماها)، وهو رجل في الأربعين من عمره بادن شيئًا ما، قد ارتدى كما ارتدى سهيل مع اختلاف في اللون، إذ كانت كل ثيابه بيضاء، غير أنه قد توشح بخميلة تدلَّى منها سيف عربي مُرصَّع القراب بشيء قليل من الجوهر، وقبضته مكفتة بالذهب، وجلس على الوسادة الثالثة رجل يدل ارتفاع رأسه عن الآخرين، على أنه مديد القامة، وهذا هو الفارس أقطاي، وهو رجل دُوَين الأربعين، يبدو نحيف الجسم لطول قامته، له نظرات حادة مطمئنة تدل على الفروسية والاعتداد بالنفس، وهو أصفر شعر الشارب والرأس، وملابسه ملابس محسن، إلا أن كلوتته من الصوف الأحمر وعمامته مفرعة إلى العلا، وكانت مرتبته إذ ذاك نائب الأتابك؛ أي نائب القائد العام.

وإلى اليسار الأقصى بأدنى المرزح مقعد منخفض عليه وسادة ثمينة ومساند، جلس عليه الأمير بيبرس البندقداري قائد المماليك البحرية المرابطين حول القصر، وهو يطالع في كتاب أمامه قد فُتح على كرسي مجنح منبسط بديع النقش والتكفيت هو القرآن الكريم.

والأمير بيبرس هذا رجل فوق الثلاثين من العمر، رَبعة في الجسم بلا بدانة، أبيض الوجه مربعه، أزرق لون الحدقة له نظرة الأسد في وقار وكرم، وفي إحدى عينيه كسرة في مؤخرها تزيده في عين الناظر مهابة، وهو مرتدٍ قباء (بغلطاق) من الحرير السميك السنجابي اللون، عليه أزرار كبيرة من الذهب في سجفه، وهو متمنطق بحياصة عريضة من الذهب، عُلِّق على يسارها سيف عربي، أما كلوتته فهي من الحرير الأسود المضرب، وعمامته صغيرة مفرعة، وخفَّاه الخارجيان مثبت فيهما مهماز مكفت بالذهب مثل أقطاي.

وإذ يُزاح الستار يُرى رجل آتيًا من الباب الأيسر الأعلى – مقطع العضماء – ماشيًا الهوينى على إفريز الإيوان وراء الأعمدة، وفي يده رسالة يقرؤها ثم ينزل الرحبة، وإذ يرى الخزانة أمامه بقفلة الغطاء يجلس عليها ويستمر في القراءة، وهذا هو الأمير فخر الدين يوسف بن شيخ الشيوخ أتابك الجند (القائد العام) ومدير الدولة في مرض السلطان، وملبسه في جملته مثل بيبرس إلا أنه أزرق اللون، وإذا نظر إليه الناظر وجده في الخمسين من عمره ينمُّ مجموعه على أنه نضو حروب ظفر منها بمجد وعظمة جديرة به، وبسالف محتده؛ إذ إنه سليل أمجاد وفرسان وقادة عظماء معروفين على مدى سبعة قرون، ولكنه في صمته وقلة انشراح نفسه وعدم انقطاع نظره عن الرسالة التي بيده يشعر بأن ضميره مثقل بهمٍّ كبير.

والمكان مضاء بثريات عظيمة متعددة القناديل، واحدة في الإيوان وثلاث في معاقد البوائك، إلا أنها صغيرة وأخرى كبيرة في وسط الرحبة، يُرى تحتها حامل مثمن الأضلاع مصنوع باللقم والمخاريط الخشبية التي تُصنع منها المشربيات عادة، وهو شبيه في جملته بكرسي العشاء في الأفراح عندنا.

فرح أنطون والمسرح الاجتماعي في مصر الجديدة

وإذا كانت مسرحية «أبطال المنصورة» هي ومسرحية «السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم» تُعتبران من أوائل المسرحيات ذات الهدف الجدي، من حيث إنهما تبرزان بطولة القومية العربية الإسلامية في فترة حاسمة من تاريخ العرب، وهي فترة الحروب الصليبية، فإن مسرحية «مصر الجديدة» لفرح أنطون تُعتبر هي الأخرى من أوائل المسرحيات ذات الهدف الاجتماعي الجاد، وإذا كان ظهور هذه المسرحيات الجادة التي سمَّاها مُحمَّد تيمور بالمسرحيات الفنية قد كان وليد تغيير أساسي في وظيفة المسرح والتأليف المسرحي، بحيث لا يعود الهدف منها مجرد التسلية والترويح والطرب على نحوٍ ما كان الحال في الخطوات الأولى للمسرح في عالمنا العربي، عندما كان الطابع الغنائي هو الغالب عليه، فإنه من المؤكد أن هذا التطور قد كان نتيجة للصراع العنيف الذي أخذ يتضح في الربع الأول من هذا القرن، بين الحضارة الغربية الرافدة والحضارة الشرقية المتوارثة؛ أو بين ما كانوا يسمونه عندئذٍ بالقديم والجديد.

فاتصال العالم الشرقي عامة ومصر خاصة بأوروبا منذ القرن الماضي، كان قد أخذ ينقل إلى عالمنا الشرقي طائفة من مظاهر الحياة الغربية وعاداتها وطرق حياتها قبل أن ينقل إليه ثقافتها وعلمها العميقين وجوَّها الثمين، فإن الحضارة الشرقية المتوارثة، والتي أخذنا نبعث في نفس الفترة ما كان قد مات منها، لم تلبث أن أخذت تقاوم تلك الحضارة الغربية

الوافدة، ومن هنا كان ذلك الصراع العنيف الذي انعكس على الحركة الأدبية والثقافية، فولَّد فيها تيارين: أحدهما التيار التاريخي الذي دفع آباءنا إلى البحث عن موضوعات تاريخية، يثيرون بها أمجاد العرب والمسلمين التليدة وبطولاتهم؛ ليجابهوا بها عادة الأخذ بالحضارة الغربية المتحمسين لها، والمعتزين بما فيها من أمجاد وانتصارات في كافة الميادين، حتى رأينا رواد الفنون الأدبية الوافدة إلينا من الغرب نفسه، كفن القصة وفن المسرحية، يختارون لهذين الفنين مضامين من تاريخ العرب وتاريخ المسلمين، على نحوٍ ما نعلم من سلسلة القصص التاريخية التي كتبها في مصر الرائد القصصي جورجي زيدان، واختار تلك المضامين من بين فترات البطولة العربية المنتصرة أو البطولة التي انهزمت، وأراد زيدان أن يتخذ من تلك الهزائم وسيلة لاستثارة الهمم وحشد العزائم لاسترداد المجد السليب، على نحوٍ ما فعل في بعض القصص التي صوَّر فيها كارثة العرب في الأندلس وخروجهم منها.

وكان التيار الثاني هو التيار الاجتماعي الذي أخذ يبحث في سر تأخر المصريين خاصة والشرقيين عامة، كما يبحث في سر تقدم الغربيين على نحوٍ ما نحس عندما نقارن مثلًا بين كتابين ظهرا في أوائل هذا القرن، أحدهما مترجم وهو «سر تقدم الإنجليز السكسونيين» الذي ترجمه إلى العربية فتحي زغلول، وثانيهما مُؤلَّف وهو «حاضر المصريين أو سر تأخرهم» لمحمد عمر؛ حيث نرى الكتاب الأول يُرجِع تقدم الإنجليز السكسونيين إلى تربيتهم الاستقلالية التي تعوِّدهم الاعتماد على النفس والثقة بها والشجاعة في تحمل المسئولية، بينما يُرجع الكتاب الثاني تأخر

المصريين إلى تواكلهم وانهيار ثقتهم بأنفسهم وضعفهم عن تحمل مسئولياتهم، أو على نحوٍ ما نحس في دعوات الإصلاح التي نادى بها مفكر كالشيخ مُحَمَّد عبده، أو مصلح كقاسم أمين صاحب كتابي «تحرير المرأة» و«المرأة الجديدة».

وإلى جوار هذه الأبحاث الاجتماعية والدعوات الإصلاحية المتأثرة بالغرب، نرى تيارًا نقديًّا عنيفًا يتناول بالشجب والتجريح، كل تلك العادات والتقاليد السيئة التي أخذت تتسرب إلينا من قشور الحضارة الغربية، مثل القمار وشرب الخمر والرقص الثنائي المختلط ودُور اللهو والربا، وما إلى ذلك من مواضع النقد العنيف التي نطالعها عند عدد آخر من رواد القصة مثل مُحَمَّد المويلحي في «حديث عيسى بن هشام» وحافظ إبراهيم في «ليالي سطيح» وغيرهما.

وها نحن نلتقي بمسرحية «مصر الجديدة ومصر القديمة» لفرح أنطون، فنراها مسرحية اجتماعية وليدة لنفس الظروف؛ أي لتسلل قشور أو مساوئ الحضارة الغربية إلى بلادنا؛ فالمسرحية تتضمن نقدًا لاذعًا مريرًا للكثير من المفاسد التي تسللت إلينا من الغرب، مثل الدعارة وتبديد المال في العبث والمجون، والتعامل بالربا الفاحش مع خريستو وأمثاله، والوقوع في مصائد تجار الرقيق الأبيض مثل الخواجة الفرنسي أيتين وزوجته، اللذين غررا بالخادمة الفرنسية الجميلة أديل، واحتالا على جلبها إلى مصر بتزوير الأوراق الرسمية، اصطحباها معهما كابنة عم لهما، مع أنها فريسة بريئة جلباها كمصيدة يصيد بها خريستو السادة البكوات والباشوات المصريين،

ولندع فرح أنطون مؤلف المسرحية نفسه يلخص لنا مسرحيته وهدفه منها؛ حيث قال في مقال نشره بإحدى الصحف في يوم تقديم فرقة جورج أبيض لها بدار الأوبرا في ٥ أبريل سنة ١٩٢٣:

إن المسرحية في الحقيقة أربع روايات متداخلة بعضها في بعض، ولكن تجمعها جامعة واحدة وينظمها سلك واحد؛ فإحداها حول فؤاد بك بطل مصر الجديدة، وهي مبنية على قوة الإرادة والنشاط والعمل والتزام الجد حتى في حالات اللهو، وصيانة النفس والعيلة حتى في الحالات الغرامية العظمى، التي يضيع فيها رشادُ ذي الرشاد، والرواية الثانية تدور حول الست ألمز نابغة فن التمثيل وخليفة عبده، وألمز الأولى وهي مبنية على تاريخ ابنة العيلة، وابنة المدرسة التي سقطت لغلو أخلاقها في طلب الحرية، وأرادت النهوض عن سبيل الحب، والرواية الثالثة تدور حول خريستو الهائل صاحب أعظم كازينو في مصر، وهي مبنية على حوادث الرقيق الأبيض، وإغراء البنات بالفساد والسُّكر والقمار والإسراف والاستقراض الهائل بمال هائل يذهب بالمال والطين والعقار، وقهاوي الرقص والخمارات والملاهي السرية، التي تأكل الآن الثروة العمومية، والرواية الرابعة تدور حول مهفهف باشا وجماعة من الوارثين، وما كانوا عليه وما صاروا إليه بسبب التبذير والطيش وحياة اللهو المتصل اتصالًا قاتلًا، زد على ذلك صدى جميع تلك الأفاعل لدى السيدات في خدورهن ومؤامرة السيدات على الرجال لإعادتهم إلى السراط المستقيم، ووراء أولئك وهؤلاء صوت صباح باشا السوداني، يهتف هتاف الفرح والمسرة بقيام ناشئة جديدة في شخص فؤاد بك، هي ابنة مصر الجديدة التي تدفع عنها بقوة الإرادة

والإقدام والعمل والنشاط والإباء كل ما يشكو منه أبناء مصر القديمة؛ فالفكرة الأساسية التي بُنيت عليها الرواية هي «قوة إرادة العمل وعمل الإرادة» كما قال فؤاد بك لرفاقه في المسرحية، وكأنها فصل طويل كُتب في سبيل الدعوة إلى الحياة الجدية، ونشيد منثور لإظهار فضل من انصرف من الناشئة الجديدة إلى هذه الفضائل.

ومضمون المسرحية كما هو واضح من هذا التلخيص مضمون شريف وهدفها نبيل، ولكننا من الناحية الفنية نلاحظ أن المسرحية فاقدة لأهم مبدأ فني وهو مبدأ الوحدة، وقد اعترف المؤلف نفسه بهذا النقص الخطير عندما ذكر أن المسرحية تتضمن أربع روايات، والواقع أن كل فصل من فصولها الأربعة، بل ومن الفصل التمهيدي الذي يجريه المؤلف على ظهر السفينة التي التقى فيها مصادفة تاجر الرقيق الأبيض وزوجته القوادة، وفريستهما الفتاة البريئة أديل مع مهفهف باشا وفؤاد بك، كل من هذه الفصول يصلح في ذاته؛ لأن تُؤلف منه مسرحية قائمة بذاتها موحدة الموضوع، ولقد اعتذر المؤلف نفسه عن هذا التفكك وحاول تبريره بقوله: «أعترف للقراء بأن اشتغالي بأمر إرضاء الجمهور الذي اعتاد التردد على المراسح، كان في هذه الرواية مقدمًا عندي على أمر الدرس السيكولوجي الدقيق في حادثة واحدة متماسكة من جميع جوانبها، وتخرج أجزاؤها وحوادثها بعضها من بعض خروج الأزهار من أكمامها.»

ونحن لا نرى في هذا تبريرًا مقبولًا لما في هذه المسرحية من تفكك يكاد يودي بقيمتها الفنية، وكان جمهورنا ورغباته المدعاة دائمًا التعلة التي

يحاول بها أدباؤنا ومفكرونا تبرير عيوبهم الفنية أو ضحالتهم الفكرية، وما يجوز أن يعبأ ناقد جاد بمثل هذا التبرير، ومن المؤكد أنه من الممكن، بل من الواجب أن يُرفع الجمهور إلى مستوى الفن الرفيع بأن نقدم إليه دائمًا الفن الرفيع.

وأما عن المضمون فهو كما قلنا نبيل الهدف، وقد كان فرح أنطون من كبار المثقفين في عصره، وقد عُرف بكثرة القراءة في مؤلفات الفلاسفة والمفكرين الشرقيين والغربيين على السواء، ودراستهم والكتابة عنهم، وربما كانت حصيلته من الفلسفة والاجتماع أكبر من حصيلته الأدبية، وقد يكون في هذا بعض ما يفسر ضعف الصورة الفنية في هذه المسرحية وغيرها، إلى جوار قوة مضمونها وسلامة ما تتضمنه من تفكير نقدي اجتماعي سليم.

ولما كانت هذه المسرحية مستقاة من واقع حياتنا الاجتماعية في ذلك العصر، فإنه لم يكن بد من أن تجابه المشكلة اللغوية فرح أنطون، عند أخذه في كتابة مسرحيته على نفس النحو، الذي لا تزال هذه المشكلة تواجه به أدباءنا عندما يكتبون المسرحيات المستمدة من واقع حياتنا المعاصرة، وإذا كان عدد من كبار أدبائنا قد فضلوا أن يكتبوا مثل هذه المسرحيات باللغة العامية، على نحوٍ ما فعل مُحَمَّد تيمور وإبراهيم رمزي وعباس علام، وعلى نحوٍ ما لا يزال يفعل في الوقت الحاضر عدد من أدبائنا؛ فإن فرح أنطون قد حل هذه المشكلة على نحو فريد، فكتب أجزاءً منها بالعامية وأخرى بالفصحى، وثالثة بين الاثنتين سمَّاها الفصحى

المخففة، أو العامية المشرفة، وقال في تفسير ذلك: «إنما مجلس التمثيل (المسرح أو الملعب) مجلس أناس يقلدون غيرهم، فإذا كانت الروايات مُعرَّبة صح جعل اللغة العربية الفصحى لغة لها، بحسبان أن الرواية حكاية حال قوم لغتهم أعجمية، ولنا حق اختيار اللغة التي نجعلها قالبًا لتلك الحكاية، ولكن إذا كانت الروايات تأليفًا وإنشاءً، وموضوعها شئون من لغتهم المحكية اللغة العربية العامية، وجعلنا لغة هذه الروايات اللغة العربية الفصحى صرفًا، خرجنا عن الطبيعة التي ما أنشئت الروايات التمثيلية إلا لتقليدها، وخالفنا الواقع في شكله وصورته، وفي هذا هدم لأصل من أصول التمثيل الأساسية، وكيف يُستطاع مثلًا جعْل خريستو في مصر الجديدة ينطق باللغة الفصحى وهو أعجميٌّ، وما يكون رأي مشاهدي هذه الرواية، إذا سمعوا فيها نساء قهوة الرقص، وباعة الصحف، والخادمات والخادمين، والبرابرة والسكارى والمترنحين، بل والسيدات في خدورهن ينطقون باللغة الفصحى، ثم نرى من وجه آخر أننا إذا جعلنا تأليف الروايات التمثيلية الاجتماعية باللغة العامية، حرصًا على تقليد الطبيعة كل التقليد، كما هي وظيفة مجالس التمثيل (المراسح) وقعنا فيما هو أشد وأنكى، وقعنا في إحياء العامية وإضعاف الفصحى، وهذا أمر يأباه كل من ذاق لذة هذه اللغة الجميلة التي جرى حبها منا مجرى الدم في المفاصل، وما كنت لأرضى بأن يكون الشروع في أمر كهذا الأمر على يدي، هذا هو المشكل الذي وقعت فيه في تأليف «مصر الجديدة» وسيقع فيه بعدي كل من يتصدى لتأليف الروايات التمثيلية الاجتماعية باللغة العربية، بقي علي أن أذكر الوجه الذي اخترته لإزالة هذه الصعوبة بأقل ما يمكن من

التسامح في شأن «اللغة» وشأن «الطبيعة»؛ لأنه من الواجب في رأيي ألا تُضحي إحداهما في سبيل الأخرى تضحية تامة، اخترت وجهًا وسطًا، وما أزعم أنه الحل النهائي، ولكني رأيته أفضل وجه حتى الآن؛ فقد اصطلحت على جعل أشخاص الطبقة العليا في الرواية يتكلمون اللغة الفصحى؛ لأن تربيتهم ومعارفهم وأحوالهم تبيح لهم هذا الحق، وجعلت أشخاص الطبقة الدنيا يتكلمون اللغة العامية، ولما كان للغة العامية إشارات واصطلاحات وكلمات، هي في بعض المواقف المخصوصة من العذوبة والحلاوة بمكان، فقد أبقيت لها هذه المواقف، ولكني اجتثثتها من أصولها اجتثاثًا في المواقف العالية والحوادث الفاجعة، التي لا تكسبها إلا اللغة الفصحى جمالًا وجلالًا، ولو وضعت العامية موضعها فيها لمسختها وقلبتها أضحوكة، ثم تشعبت من هذه المشكلة مشكلة أخرى، وهي أننا إذا اصطلحنا على جعل أشخاص الطبقة الدنيا في الرواية يتكلمون العامية، وجب على مخاطبيهم أن يكلموهم بها، أولًا ليتفاهم الفريقان، وثانيًا لكي لا يثقل في سمع السامع الانتقال من العامية إلى الفصحى، ومن الفصحى إلى العامية بين سؤال وجواب، وهذا هو السبب في أن اللغة العامية استغرقت معظم الفصل الأول (بعد الفصل التمهيدي) فإن خريستو أحد أبطال الرواية يملأ ذلك الفصل، وهو أعجمي لا يتكلم العامية، بل شبهها، ولا يفهم غيرها، فلزم عن ذلك جعل مخاطبيه حتى فؤاد بك ومهفهف باشا وصباح باشا والست ألمز، يخاطبونه بها، فامتلأ ذلك الفصل بالعامية، وكان ذلك أعظم انتقام لخريستو.

ثم تفرعت من هذا الوجه صعوبة أخرى: سيدات في خدورهن يتحادثن عما صار إليه أمر الرجال، ويحنقن ويضطربن ويتآمرن، أية لغة يتكلمن؟ قد جعلت لهن لغة ثالثة لا هي بالعامية ولا هي بالفصحى، ويمكن تسميتها «الفصحى المخففة والعامية المشرفة»، وبناء على ما تقدم يكون في الرواية ثلاث لغات: «العامية والمتوسطة والفصحى، وسأرى بعد التمثيل هل أسأت أم أحسنت.»

وهذه النظرية الخطيرة لا يمكن قبولها على أي وجه؛ فكل مسرحية إنما هي حكاية حال، كما قال فرح أنطون نفسه عن المسرحيات المترجمة، ولا يمكن أن تكون حكاية لسان؛ فالمؤلف لا ينطق لسان مقال شخصياته الروائية، بل ينطق لسان حالهم، والواقعية ليست في اللغة، وإنما في التصوير النفسي للشخصيات، ومدى مطابقة هذا التصوير لواقع الحياة الظاهر منه والخفي، والذي لا تستطيع الشخصيات التعبير عنه أو لا تستطيع، وليس بمعقول أن يترك المؤلف شخصياته يتحدث كلٌّ منها بلسان مقاله الخاص، والذي يحدث فعلًا هو أن المؤلف يعبِّر بلغته هو وبلسانه، وكل ما يطلب منه هو أن يكون تعبيره صادق التصوير لواقع شخصياته، وسيان في ذلك من الناحية الفنية، أن يستخدم لغة عربية فصيحة أو عامية أو أية لغة أخرى.

وبالرغم مما في هذه المسرحية من تفكك في البناء وفي التعبير اللغوي، إلا أننا لا نستطيع أن ننكر ما في بعض مشاهدها من نجاح فنيٍّ أصيل، مثل الفصل التمهيدي الذي يجري على السفينة وما فيه من حركة وتشويق

ومفاجآت، ومثل الفصل الثالث الرائع الذي يجري في المنزل الذي استأجره فؤاد بك للمغنية ألمز بعد أن عشقها، وما جرى به من أحداث درامية عنيفة مثيرة؛ حيث تأتي زميلة قديمة لألمز لتحاول أن تغريها بالعودة إلى الغناء في المقهى ومصاحبة خريستو، ولكن ألمز ترفض في قوة وإصرار متمسكة بالحياة البيتية المستقرة التي تسعد بها مع فؤاد بك، وفي نفس الوقت تُفاجأ بخبر تُدلي به زميلتها نعرف منه أن فؤاد بك متزوج بامرأة جميلة، وله منها طفلة لطيفة في الثامنة من عمرها اسمها حبيبة، ثم لا يلبث فؤاد بك أن يدخل وتأخذ ألمز في استجوابه، ثم نُفاجأ بابنته حبيبة تدخل خلفه، فيصعق فؤاد ويُغمى على ألمز، ويزداد الموقف تعقيدًا بدخول خريستو الذي كان يبحث عن ألمز ويتابعها، وهنا نشهد موقفًا دراميًّا عنيفًا، لا يجد فؤاد بك منه مخرجًا إلا أن يدعي أن المنزل منزل خريستو، وأنه جاء إليه لبعض شئونه التجارية، حتى يُخفي عن ابنته الصغيرة البريئة حقيقة الموقف، وإن تكن هذه الأكذوبة قد ردت مع ذلك فؤاد بك إلى رشده واستقامته، فتخلص من ألمز واصطحب زوجته وابنته في الرحلة التجارية التي كان قد اعتزمها إلى السودان لبعض مهامه التجارية التي لم تُنقذ أسرته فحسب، بل وأنقذت أيضًا تجارته من الإفلاس والخراب، مما حمل فرح أنطون نفسه عند تحليله لمسرحيته، على أن يرى في فؤاد بك رمزًا لمصر الجديدة التي تتطلع إلى التخلص من الانحلال والانهيار.

وأما من حيث تصوير الشخصيات وتحديد أبعادها، فإن شخصيات المسرحية لا نكاد نتبين لها صورًا أو أبعادًا محددة، كأن كل هذه الشخصيات قد استحالت إلى مجرد رموز أو نماذج من السلوك، وضروب

من التصرف التي أراد المؤلف أن ينقدها وأن يُظهر مساوئها وأخطارها على المجتمع.

والمسرحية بعد كل ذلك يطغى عليها طابع الوعظ والإرشاد، حتى لنحس بالحوار ينقلب في الكثير من أجزائها إلى خطب منبرية، وقد شعر المؤلف نفسه بذلك حتى لنراه يقول إن مسرحيته قد جاءت «كفصل طويل كُتب في سبيل الإرادة والدعوة إلى الحياة الجدية، ونشيد منثور لإظهار فضل من انصرف من الناشئة الجديدة إلى هذه الفضائل.»

فرح أنطون والأصول الفنية

وبالرغم مما أخذنا على مسرحية «مصر الجديدة ومصر القديمة» من تفكك في البناء، وضعف في تصوير الشخصيات، فإننا لا نستطيع أن نزعم أن فرح أنطون كان يجهل أصول فنه من الناحية النظرية، وذلك بدليل أنه هو نفسه قد اعترف بما في مسرحيته من عيوب فنية، وحاول تبرير ذلك بطبيعة الجمهور المصري ورغباته.

وفي الكتاب الخاص بفرح أنطون في سلسلة «مناهل الأدب العربي» التي أصدرتها مكتبة بيروت، وهو كتاب يضم عددًا ممتازًا من مقالاته، نطالع في ٤٥ وما بعدها مقالًا له عن إنشاء الروايات العربية، يوضح فيه عددًا من أصول فن التأليف المسرحي، توضيحًا يدل على سعة اطلاعه على هذه الأصول وحسن فهمه لها، كما يتعرض لأسباب ضعف التأليف المسرحي في عصره فيفسر هذا الضعف قائلًا: «إن كل من أمسك قلمًا في

هذه الأيام يرى نفسه قادرًا على وضع رواية؛ لأن كل إنسان يقدر على قص قصة، أو سرد حوادث يتصورها وجميعهم يعلمون أن فن الروايات علم بأصول، ولكنهم يجرءون مع هذا على وضع هذه الروايات لثلاثة أسباب، الأول: انعدام حرية النقد أو بعبارة أخرى الجهل بحقيقة هذا الفن للإقدام على نقده. والثاني: اعتبار القراء في الشرق، الرواية عالمًا خياليًّا يُلهى به ساعة أو نصف ساعة، فلا يطلبون فيه غير قطع الوقت. والثالث: قلة القراء في اللغة العربية؛ فالروايات التي تظهر فيها لا يستفيد منها مؤلفوها فائدة حقيقية، إلا إذا كانوا أصحاب مكاتب ومطابع، صناعتهم التجارة بالكتب، وقلما نرى كاتبًا يجهد قريحته ويكوِّن فكرة وينضج رأيه في وضع رواية مهمة؛ لأنه يعلم أن الفائدة التي تنشأ عنها لا تعدل التعب، الذي يُبذل في تأليفها وطبعها، والجمهور لا يفهم منها سوى قصتها.»

ثم يأخذ بعد ذلك في عرض الأصول الفنية، التي لا بد من مراعاتها لكي يستقيم تأليف المسرحية الناجحة، فيحصر هذه الأصول في ستة هي:

(١) قوة الاختراع التي نرى فيها بحق أهم تلك الأصول، ويفسرها بقوله إن المراد بها أن تكون مخيلة الكاتب قادرة على اختراع حوادث وأخبار، تجعل في الرواية فكاهة ولذة، وبهذه القوة تنشأ في الرواية المشاهد والمواقف الكبرى، التي تحتك فيها العواطف والأميال والمبادئ احتكاكًا شديدًا لتأسر لب القارئ.

(٢) قوة الحركة التي يُنزلها في المرتبة الثانية بعد قوة الاختراع، قائلًا إن تلك الحوادث التي يجيد المؤلف في اختراعها، إذا لم يجعلها متحركة سئم قارئها ومل قراءتها، والإجادة هنا هي جعْل حوادث الرواية منبئة عن أخلاق أشخاصها.

(٣) وحدة السياق وتنوع الموضوع؛ حيث يقول إن الشرط الثالث في تأليف الرواية وحدة السياق وتنوع الموضوع، والمراد بوحدة السياق رسم طريق للرواية تبتدئ في أولها، وتنتهي في آخرها دون أن تخرج الرواية عنها في أثناء تقلباتها، فكأنها سلك يمده رجل بين طرق ضيقة وشوارع واسعة فيوغل فيها، ولكن السلك في يده وهو يعرف من أين ابتدأ وإلى أين ينتهي، والمراد بتنوع الموضوع جعل مواضيع الرواية التي تتفرع من ذلك السياق متنوعة متفرعة؛ لاجتناب ملل القارئ أولًا، واستيفاء البحث في أخلاق أشخاص الرواية ثانيًا، ومن أقوال الفلاسفة أن الطبيعة واحدة من حيث مادتها ونواميسها، ولكنها متنوعة من حيث صورها وأشكالها، وهم يسمون هذا باسم التنوع في الوحدة، وما يُقال في الطبيعة يُقال في الرواية؛ لأن الوحدة المقرونة بالتنوع أساس قوة كل شيء وجماله في العالم، وبدونها تكون الحياة مضطربة مضجرة.

(٤) قوة البسيكولوجيا والسيسيولوجيا؛ أي قوة الدراسة النفسية والاجتماعية لشخصيات الرواية، وهو يرى أنه إذا كان الأديب يحتاج إلى ثقافة موسوعية، فإن دراسة علم النفس تأتي في المرتبة الأولى من

هذه الثقافة، ويلحق به في ذلك علم الاجتماع، وقد كان فرح أنطون يفضل الروايات الاجتماعية، ويراها أنفعها لنا على نحوٍ ما نطالع في مقال آخر بنفس الكتاب عن «الروايات وأنفعها لنا»؛ حيث نراه يفضل الروايات الاجتماعية الفلسفية على كافة الروايات الأخرى، بما فيها الروايات التاريخية، وقد سبق أن أوضحنا كيف أن ظروف حياتنا، وما كان يجري فيها عندئذٍ من صراع بين القديم والجديد، وبين حضارة الشرق وحضارة الغرب، وما أصاب حياتنا نتيجة لذلك من اضطراب قد كان يدفع الأدباء والمفكرين دفعًا إلى معالجة المشاكل الاجتماعية، وتناولها بالنقد والإيضاح في قصصهم ومسرحياتهم وكتبهم الاجتماعية والفلسفية.

(٥) درس هذا الفن؛ حيث يقول: «كما أن العالم لا يصير عالمًا إلا بالبحث والدرس، والصانع لا يكون صانعًا إلا بالإكباب على صناعته، فكذلك الروائي لا يصير روائيًّا إلا بدرس فنه، ولكن ليس للروايات مدرسة تعلم فيها أصول هذا الفن، وإنما مدرسته أمران: الأول مطالعة روايات أكابر المؤلفين، والثاني مطالعة كتابات مشاهير نقادي الروايات؛ فالروايات المشهورة الجيدة هي خير مدرسة لمؤلف الروايات؛ لأنها خلاصة الاختيار والعلم في هذا الفن، ولكن هذه المطالعة وحدها لا تكفي الراغب في التأليف، إذا لم يكب على الأمر الثاني، وهو درس أقوال نقادي الروايات وإكبابه عليها.»

(٦) عاطفة الجمال؛ حيث يقول: «والشرط السادس والأخير من شروط وضع الروايات التزام عاطفة الجمال فيها؛ لأن تأثيرها وحلاوتها متوقفان على ذلك، ويدخل في هذا أمران: الأول جمال موضوعها، والثاني جمال سبكها، أما جمال موضوعها فمتوقف على الإجادة في الصفات الخمس التي تقدَّم بسطها، أما جمال سبكها فالمراد به نسجها بلفظ عذب ومعنًى طلي وروحٍ جلي، فيجد القارئ حين مطالعتها من الحلاوة والعذوبة ما يستأثر بلُبه، وإذا كان الجفاف والجمود في الإنشاء مما يغتفر في المباحث العلمية والتاريخية؛ لأن الغرض منها تقرير الحقائق سواء كان لباسها من نُضار أو كان عليها أطمار؛ فإن ذلك مما لا يُقبل في الروايات أصلًا؛ لأن العمدة في الروايات إنما هي على التأثير في نفس القارئ لجذبه إلى مبادئها وشرح صدره لحلاوتها، وهذا الجذب والتأثير لا يتمَّان إلا بعاطفة الجمال.»

وواضح من حديث فرح أنطون عن هذه الأصول الستة، أنه كان كما قلنا على علم ودراية وتمثيل لتلك الأصول، وفي صلب المقال الذي لخصنا عنه هذه الأصول الستة، نُحس بأن فرح أنطون كان دائم القراءة والاطلاع، وبخاصة في الأدب الفرنسي، وما نقل إلى الفرنسية من آداب الأمم الأخرى، حتى نراه يؤيد ما لقوة الاختراع من صدارة على الأصول الأخرى، بإيراده رأي تولستوي في رواية جوركي «الطبقة السفلى»، التي جعلت له بين كتاب أوروبا منزلة سامية، وهو قوله «إنها جيدة، ولكن ينقصها قوة الاختراع.» ثم يعقِّب على هذا بحكم صادق على قصص تولستوي نفسه حيث يقول: «ولكن كثيرين يقولون عن روايات تولستوي

نفسه مثل هذا القول (أي ضعف الاختراع)؛ لأنها إنما تمتاز بمبادئها وآرائها وصبغتها النظرية لا باختراع حوادثها.» كما نُحس من نفس المقال أن فرح أنطون لم يكن يقرأ روائع الروايات فحسب، بل وكان يقرأ أيضًا كتابات النقاد، بل ويدرس تاريخ حياة بعض كبار الأدباء العالميين، ومراحل صقل ملكاتهم الأدبية الفنية وتجويد تأليفهم؛ حيث نراه يذكر عن القصَّاص الفرنسي الكبير إسكندر ديماس مثلًا، قائلًا بلسان ديماس نفسه: «إنه لما عقد النية في شبابه على أن يكون مؤلف روايات أخذ يُطالع جميع الروايات المشهورة لأكابر المؤلفين، فرنسيين وغير فرنسيين، فصرف وقتًا طويلًا في درسها والتأمل بها وتدبُّر أغراضها ومراميها، فأتى عليها كلها حتى انطبعت في ذهنه أساليبها وطرقها، واختلطت في فكره وقائعها ومذاهبها، وبعد ذلك شرع في الكتابة فكتب الرواية الأولى وأحرقها لعدم رضائه عنها، ثم كتب الثانية والثالثة وأحرقها أيضًا، ولما كتب الرابعة دفعها للتمثيل، فكان لها دوي في باريس، وقد حضرها أحد أمراء العائلة المالكة، وكان ديماس مستخدمًا عنده، ولما ذُكر اسم المؤلف للجمهور نهض الأمير من مجلسه، ورفع قبعته لمستخدمه ديماس إكرامًا له وتنشيطًا.»

كل هذا صحيح وواضح، ولكننا نلاحظ مع ذلك أن فرح أنطون لم يأخذ نفسه دائمًا بكل هذه الأصول الدقيقة، التي كان يجيد معرفتها وقد يكون ذلك لصعوبة التطبيق إلى حدٍ ما، كما قد يكون نتيجة لنفس الأسباب التي أوردها فرح أنطون لتفسير هبوط التأليف المسرحي من الناحية الفنية، وبخاصة ضغط البيئة وانحطاط مستوى الجمهور، ونزول أصحاب دُور المسرح إلى مستواه، كما قد يكون اضطرار المؤلفين المحترفين

إلى الإنتاج السريع المتلاحق ليقوموا بضرورات حياتهم؛ إذ إن التأليف الأدبي كان ولا يزال حتى اليوم عاجزًا من أن يقوِّت أديبًا ينقطع له، وذلك بسبب ضعف إقبال الجمهور على القراءة، بل وضعف إقباله على دُور المسارح، مما يضطرها إلى تغيير مسرحياتها بسرعة، حتى تقدم دائمًا جديدًا للعدد المحدود من رواد المسرح، الذين ينتظمون في الاختلاف إليه.

أنطون يزبك والميلودراما الاجتماعية

قلنا فيما سبق إن المسرحية الغنائية، ثم المسرحية الغنائية ثم المسرحية التاريخية، وأخيرًا الكوميديا الاجتماعية كانت أسبق فنون المسرح إلى الظهور، والنجاح في أدبنا العربي المعاصر، وفسَّرنا العوامل النفسية والتاريخية التي ساعدت على ازدهار هذه الفنون، بينما ظل فن التراجيديا وفن الدراما عاجزيَن عن اجتذاب جمهور كانت تثقله الأحزان في واقع حياته، بحيث لا يمكن أن يسعى إلى مزيد من الأحزان في المسرح.

ومع ذلك فقد استطاع المسرح أن يجذب إليه هذا الجمهور المثقل بالأحزان بواسطة فن جديد؛ إذ ازدهر بنوع خاص في أعقاب الحرب العالمية الأولى جنبًا إلى جنب مع آخَر مسرف في الهزل، والفن الأول هو ما يُعرف باسم «الميلودراما» أي المسرحية العنيفة، بل الصارخة العنف، وإذا كان الأستاذ جورج أبيض يُعتبر من رواد هذا الفن العنيف، فإن الأستاذ يوسف وهبي صاحب فرقة ومسرح رمسيس، يُعتبر صاحب هذه المدرسة في مصر في تلك الفترة، بينما يُعتبر نجيب الريحاني وعلي الكسار، صاحبي مدرسة المسرح الهزلي في نفس الفترة، وهي مدرسة كان معظم ما قدمته للجمهور المصري من النوع المعروف باسم «الفارس» أي «المهزلة»، وهو نوع يستهدف أولًا وقبل كل شيء الإضحاك كغاية في ذاته؛ ولذلك يغلب عليه أن يكون الإضحاك وليد الحركة أو النكتة اللفظية بل، وأحيانًا كثيرة مجرد الخلط بين لغات ولهجات عربية متباينة، حتى رأينا الكثير من

هذه المسرحيات «الفرانكو آراب» أي التي يمزج الحوار فيها بين ألفاظ عامية مصرية وأخرى شامية، ثم عدد من الألفاظ والعبارات الفرنسية التي كانت منتشرة عندئذٍ بين جمهور القاهرة الخليط، ثم بين أفراد الطبقة الأرستقراطية في المجتمع المصري، وهي الطبقة التي كانت تُحس بشيء من الامتياز لتشدقها ببعض الجمل الفرنسية الدارجة المقحَمة في غير مبرر، وذلك كنتيجة لذلك الامتياز الدولي الذي كانت تتمتع به اللغة الفرنسية بين طبقات الأرستقراطية والديبلوماسية في كثير من بلاد العالم منذ العصر الزاهر لفرنسا.

ولما كانت الظروف التاريخية التي دفعت إلى اتجاه الأدب نحو النقد الاجتماعي لا تزال قائمة، بل لعلها قد اشتدت بعد الحرب العالمية الأولى نتيجة للاصطدام السياسي الذي اشتعل على نحو عنيف بين الوطنية المصرية والاستعمار الإنجليزي، فضلًا عن الصراع الذي كان لا يزال مستمرًّا بين الحضارة الغربية الوافدة والحضارة الشرقية المتوارثة، فقد كان من الطبيعي إذا تغيرت الصورة الأدبية ألا يتغير المضمون الاجتماعي، بل وأن يزداد هذا المضمون إصرارًا؛ فبدلًا من استخدام الكوميديا في النقد الاجتماعي، نرى المسرح يستخدم الميلودراما؛ أي الدراما العنيفة لنفس الغرض، وربما كان أنطون يزبك المحامي أقوى كُتَّاب هذا الفن في تلك الفترة، وقد أخذ اسمه يلمع منذ سنة **١٩٢٤** عندما قدَّمت له فرقة جورج أبيض بدار الأوبرا المصرية مسرحية «عاصفة من بيت»، ثم ازداد اسمه لمعانًا عندما قدَّمت له فرقة رمسيس في يوم الإثنين **١٩** أكتوبر سنة **١٩٢٥** مسرحيته القوية الناجحة «الذبائح» التي يكاد يُجمع نقاد العصر، على أن

الأستاذ يوسف وهبي وفرقته قد بلغوا بها ذروة النجاح؛ حيث خرج الجمهور من مشاهدتها مقرح الجفون على حد قول الأديب الناقد مُحَمَّد عبد المجيد في جريدة «كوكب الشرق»:

في مساء الإثنين ١٩ أكتوبر سنة ١٩٢٥ الساعة التاسعة تمامًا رُفع الستار ... وبعد ثلاث ساعات أُسدل بين دموع منهمرة، وأنات متصدعة، وتأوهات متوجعة، ونفوس تكاد تشتعل أسًى وقلوب توشك أن تحترق ألمًا، ثم فجأة انهمر سيل التصفيق دقائق عدة، وخرج الناس وهم سكوت يمسحون دموعهم حتى حين.

وأما عن مضمون مسرحية «عاصفة في بيت» وتفسيره التاريخي والملابسات التي أحاطت بالمسرحية، فنستطيع أن نتبين كل ذلك من مقال نشره عندئذٍ الأستاذ محمود كامل المحامي بجريدة السياسة حيث قال: «عندما خطرت لنفر من كتابنا فكرة التأليف المسرحي منذ أعوام عمدوا إلى بحث بعض أمراضنا الاجتماعية، وحاولوا علاجها بوضع كوميديات قصرت من تحقيق ذلك الغرض، ومع أن جهادهم كان جليلًا جديرًا بالتشجيع إلا أن القصة المصرية ذات الفكرة لم تجد من العامة ما تستحقه؛ إذ إن ذلك النوع الهادئ ليس محبوبًا إلا في مصر فقط، بل في كل بلد تتفاوت مدارك الناس فيه، والميلودراما العنيفة هي القصة المثلى في نظر العامة. فطن أنطون يزبك إلى هذه الحقيقة وعرف أن التأليف المسرحي في مصر لا يمكن أن يصادف نجاحًا إلا إذا تقبله الشعب، فوضع قصته «عاصفة في بيت» ومزج فيها كل ما عرفه العنف المسرحي، ثم أخرجها

جورج أبيض على مسرح الأوبرا الملكية في العام الماضي، فتحقق غرض مؤلفها وصادفت نجاحًا، لا أغالي إذا كنت قلت إنه كان باهرًا، ولكن «عاصفة من بيت» كانت خالية من أية فكرة أو مبدأ تدافع عنه أو تدعو إليه، فتطرق إلى ضمير مؤلفنا شيء من التأنيب والتبكيت، ونظرة واحدة إلى تطورنا الاجتماعي تكفي لتحريك أشد الضمائر جبروتًا وقسوة، ففكر في أن يسمو قليلًا ليقترب من الغرض الذي وُجد المسرح من أجله، واعتزم أن يتخذ الزواج بالأجنبيات – إلى حدٍ ما – موضوعًا لقصته الثانية، فكانت «الذبائح» هي تلك القصة.»

ونحن اليوم نشكر لأديب مثقف مثل الأستاذ محمود كامل تسجيله للحقائق، التي عاصرها عندما ينبئنا أن الجمهور كان يُعرض عن المسرحيات الهادئة، أو أن الحالة الاجتماعية المتدهورة كانت تستثير ضمائر الكُتَّاب، لكي يجعلوا لأدبهم هدفًا بدلًا من أن يقتصروا على الفن للفن، ولكننا قد نخالفه في تفسير هذه الظواهر؛ فهناك شك كبير في أن جمهور البلاد الأوروبية الأسعد منا حالًا وأكثر اطمئنانًا كان يفضل الميلودراما على الدراما العادية الهادئة، وأكبر الظن أن هذه الحالة كانت قاصرة عندئذٍ على جمهورنا الحزين المثقل بالهموم، وذلك بدليل ازدهار فن المهازل أو «الفارس» في نفس الفترة بين نفس الجمهور الحزين الذي كان يتقاطر على المسارح التي تضحكه فحسب، دون أن تثير في نفسه عِبرة أو تأملًا في عيب أخلاقي عام أو خاص أو انحراف عن أصول وأوضاع حيوية لازمة لاستقامة الحياة.

ومسرحية «الذبائح» التي نقف عندها قليلًا كأنموذج ناجح لهذا الفن المسرحي العنيف، تعالج المشاكل الاجتماعية المثيرة التي تنجم عن الزواج بالأجنبيات؛ فاللواء همام باشا يتزوج بفتاة مصرية كريمة من إحدى الأسر الطيبة بالمنصورة وهي أمينة بنت التاجر مصطفى الصياد، ولكنه لا يكاد يمضي على زواجه بها عامان، حتى يتعرف إلى فتاة أجنبية اسمها «نورسكا» فيتزوجها ويطلِّق أمينة، التي تعود حزينة مكسورة النفس إلى بيت أهلها بالمنصورة، ويخسر أبوها تجارة القطن على نحوٍ ما حدث لكثير من التجار عندئذٍ، وتتدهور حالة الأسرة تدهورًا شديدًا، مما يضطر أمينة إلى أن تعمل ممرضة لكي تكسب قوتها.

ولم يجدْ همام باشا عند نورسكا السعادة التي كان يحلم بها؛ إذ لم يلبث الشقاق العنيف أن نجم بينهما لكثرة الاصطدام بينه وبين نورسكا، التي لا تريد أن تتنازل عن شيء من حريتها، بل وتسعى دائمًا إلى أن تفرض إرادتها على الباشا؛ لأنها لا تستطيع أن تستسيغ تقاليدنا الشرقية، فضلًا عما تستشعره من كبرياء كأوروبية إزاء زوجها الشرقي، وبالرغم من أنها أنجبت من همام باشا غلامًا أصبح شابًّا في الثامنة عشرة من عمره، إلا أن الشقاق بينهما لم يزد إلا حدة.

من هذه النقطة تبتدئ المسرحية، وهي في ذلك تكاد تكون مسرحية كلاسيكية خالصة، بل من النوع الممتاز الذي نعرفه عند كبار الكلاسيكيين من أمثال: راسين وكورني الفرنسيين. فالمسرحية الكلاسيكية يُرفع عنها الستار وقد تجمعت جميع عناصر المأساة، ثم نكتشف شيئًا

فشيئًا كيف تجمعت تلك المأساة، ومن خلال العرض وفي نفس الوقت تأخذ تلك العناصر في التفاعل والتفاقم، حتى تنتهي إلى نتائجها المرسومة في تسلسل محكم، بحيث يرتبط كل ما حدث بما سبقه ويتولد عنه، في غير تطرُّق إلى أحداث دخيلة، تُخل بوحدة الموضوع أو تُخل بوحدَتي الزمان المكان، فمأساة همام باشا التي بلغت – كما سنرى – حد الفاجعة؛ أي «الميلودرام» ترجع أصولها إلى عشرين عامًا مضت، ومع ذلك لا ترتفع الستار عن مسرحية أنطون يزبك، إلا وقد أصاب النكد المتلاحق همام باشا بالمرض، فقبع في بيته، وزوجته الإفرنجية «نورسكا» لاهية عنه مهملة لأمره، غير معنية إلا بكلبها «فيدور» وأما الذي يقوم على رعاية الباشا المريض، فهي ممرضة منتقبة تُسمى «حفيظة» لا يلبث الباشا أن يكتشف في حوار سريع حركي مؤثر، أنها زوجته الأولى «أمينة» التي غدر بها، فلقي من «الخوجاية» التي أغوته أسوأ الجزاء، وعندئذٍ يُسرع إلى الزواج منها من جديد ويُعد لها منزلًا خاصًّا، ولما كان ابنه عثمان قد أصبح شابًّا كبيرًا، فقد رأى الباشا وأخوه مُحَمَّد بك أن ينقلا مع أمينة ابنة أختهما اليتيمة «ليلى» التي كانت تقيم مع الباشا وابنه وزوجته الإفرنجية، ثم أصبحت اليوم فتاة كبيرة، رأيَا أنه من الواجب ألا تستمر في الإقامة مع الشاب عثمان في منزل واحد. وبذلك فقد عثمان في «ليلى» واحة عاطفية كان يجد في ظلها شيئًا من الترويح عن الجحيم المستمر بين أبيه وأمه.

وانقطع الباشا عن نورسكا أربعة أشهر، استجم خلالها من مرضه وعذابه معها، ولكنها لم تلبث أن لاحقته في منزل أمينة؛ حيث كان بينها وبينه حوار درامي غزير الحركة والمعاني، انتهى بطلاقه لها طلاقًا بائنًا،

واسترد الباشا ابنه المعذب إلى جواره في بيت أمينة، التي لم يلقَ منها إلا كل عطف ورعاية نسبية، بينما لقي كل العطف، بل والحب من ليلى، مما هيأ له جو الجد في الدراسة حتى نجح في امتحان البكالوريا، واكتسب عطفنا الحار، نحن قراء المسرحية أو مشاهديها، ولكن الباشا وأخاه مُحَّد بك عادا إلى الخوف من حياة «عثمان» إلى جواز «ليلى» في نفس المنزل فقررا إرسالها إلى أختهما «عائشة» التي تُقيم في طنطا، وكان ذلك بعد أن توثقت عُرى الحب بين الشاب والفتاة، بعد أن كان الشاب في أول الأمر يجهل عاطفتها نحوه، وكان هذا القرار بمثابة القشة التي قصمت ظهر البعير، كما يقولون؛ فعثمان كانت كاسه قد امتلأت بالهموم والأحزان من حياته الشقية بين والدين عاشا طوال زواجهما؛ أي طوال عمره في خلاف حاد مستمر نغَّص عليه حياته، بحيث عندما اتخذ هذا القرار الذي حرمه من آخر واحة عاطفية، وهي «ليلى» لم يرَ أمامه مخرجًا غير الانتحار الذي أحزننا؛ لأن عثمان قد استحوذ على مشاعرنا، وكان انتحاره أول الفواجع التي أخذت تتتابع في سرعة خاطفة في المشاهد الأخيرة من المسرحية؛ فالباشا وأخوه يكتشفان أن نورسكا الغادرة قد سرقت من مكتب الباشا وثائق هامة، وخاصة بتشكيلٍ سريٍّ في الجيش، ودفعت بهذه الوثائق إلى أخيها الذي يصدر صحيفة بلغة أجنبية في الإسكندرية، مما نغَّص ضمير الباشا وأخاه أعنف تنغيص، وأحرجهما أمام زملائهما الضحايا أكبر الحرج، كما أصيبت «ليلى» بسبب انتحار عثمان حبيبها بانهيارٍ عصبيٍّ شديد يلوح أنه سينال من قواها العقلية مما يُحزننا أيضًا، وأخيرًا تعود نورسكا إلى الظهور على المسرح ظهورًا خاطفًا، تُقتل فيه بطلقة رصاص همام باشا، بعد

أن كان هو نفسه قد قرر الانتحار أيضًا وهمَّ بتنفيذه وكتب وصيته الأخيرة. وعلى جثة همام باشا تُسدل الستار.

هذه هي فاجعة «الذبائح» التي تنتقد عيبًا اجتماعيًّا في صورة درامية عنيفة، قوية البناء، محكمة التأليف، بدلًا من كوميديا العرض المهملة التي عرضنا لها في مسرحية «مصر الجديدة ومصر القديمة» لفرح أنطون.

وتناسق مسرحية «الذباح» وحبكة وحدتها لا تقتصر على إحكام بنائها الفني فحسب، بل تمتد أيضًا إلى وحدة التعبير اللغوي؛ فأنطون يزبك لم يقع فيما وقع فيه فرح أنطون من خطأ في التعبير اللغوي عندما ظن أن طبيعة التعبير اللغوي تقتضي اختلاف هذا التعبير في المسرحية الواحدة باختلاف الشخصيات، على نحوٍ ما فعل في «مصر الجديدة ومصر القديمة»؛ حيث صاغ الحوار فيها بثلاث لغات هي: الفصحى حينًا والعامية حينًا آخر، ولغة وسطًا سمَّاها «الفصحى المخففة» أو العامية «المشرفة» حينًا ثالثًا. وبالرغم من أن مسرحية «الذبائح» فيها هي الأخرى شخصية أجنبية هي «نورسكا» مثل شخصية «خريستو» في مسرحية «مصر الجديدة ومصر القديمة»، فإن أنطون يزبك لم يرَ بحق ضيرًا في أن ينطقها بنفس اللغة التي اختارها لكتابة مسرحيته كلها؛ لأن العبرة في التعبير المسرحي ليست بلسان المقال بل بلسان الحال.

واللغة التي كتب بها أنطون يزبك لغة يمكن أن نسميها باللغة العامية «الجزلة»، فلأول مرة نطالع مسرحية تُكتب بلغة عامية رفيعة، تستطيع أن

تعبِّر عن أعمق المشاعر، وأدق المعاني، التي يغلب أن تضيق بها العامية الدارجة، بحكم أنها لا تزال مقصورة على حياة الأُميين، الذين لا يستعملونها إلا في التعبير عن حاجات حياتهم الضيقة في تنوع المشاعر ودقة التمييز بينها، فضلًا عن عمق الخاطر أو أصالته.

وإنك لتطالع حوار أنطون يزبك في هذه المسرحية فتجده حوارًا دقيقًا عميقًا مركزًا، غنيًّا بالحركة الدرامية، فضلًا عن استخدامه لكافة إمكانيات اللغة في التصوير البياني، بل إن الصور والتشبيهات لتتسلسل وتتوالد في بعض مواضع الحوار على نحوٍ ما كنا نحسب أن اللغة العامية تستطيعه؛ فهو مثلًا يعبر عن استحالة التمازج بين الروح الشرقية والروح الغربية الإفرنجية، بقوله على لسان همام باشا لأخيه مُحَمَّد بك ص١٦ عن نورسكا «لكن لو جبتها المره دي هي وجدودها وجبتنا إحنا وجدودنا، وجردت لحمنا ولحمهم، وعجنت اللحم دا في بعضه، ودقيته، دقيته، دقيته لغاية أما تنعَّمه وتخليه زي المرهم وحطيته في حلة وحدة، وعملت منه مرقة، تطلع مرقتهم لوحديها، ومرقتنا لوحديها» مما يذكرنا بقول الشاعر العربي القديم في هجاء أحد أعدائه:

أحارثُ إنا لو تُساط دماؤنا تَزايلن حتى ما يمس دمٌ دما

أو قول همام في التعبير عن الآثار المدمرة لكلمة السوء ص٦٨: «دي الكلمة الظالمة دي ما هيَّاش كلمة، دي شرارة، لما الفك دا يطبق على الفك دا، تخرج الكلمة الظالمة من بين الأسنان، زي ما الشرارة تخرج من بين حجرين، وتخش في بيت اللي قالها وتكِن، وتلْبَد فيه وتكِن، وتأكل

فيه على مهل وتكِن، وتحرق فيه شوية وتكِن، لغاية أما ييجي يوم يخوَّخ، يسجد لوحده، ولهاليبه تحصَّل الجو.»

بل لقد يبلغ الحوار ذروة القوة عند أنطون يزبك، رغم تعبيره بالعامية في مثل هذه الفقرة التي يُجري فيها الحوار بين «أمينة» الشرقية «ونورسكا» الإفرنجية ص٣٩.

أمينة: لا، بس إحنا بنقول كل شيء قِسَم، وبنصبر، حانعمل إيه؟ قسمتنا كده.

نورسكا: أهي الكلمة اللي طمَّعت الرجالة فينا. قِسمتنا! ولما نقول قدامهم دي قِسمتنا يقوموا يظنوا إن ظلمهم فينا عدل ما دام الظلم دا مكتوب علينا، لا يا هانم مش قِسمتنا، الظلم ما هواش مكتوب على حد أبدًا، الظالم لما بيظلم، ما بيطعش أمر حد في ظلمه، ما حدش قال له اظلم، لا ربنا ولا الناس، لما همام ظلمني كان حر، ولما ظلمك كان حر، والراجل الحر مسئول عن عمله، الراجل من دول لما بيدوس كلب في الشارع، بيقوموا عليه أصحابه ويدفَّعوه تمنه، ولا حدش بيقول الكلب دا قِسمته يموت منداس. ولما الراجل دا اللي داس الكلب ودفع ديته، يدوس مراته اللي ادته شبابها وجسمها، لما يرميها الأرض ويتكي برجليه على صدرها لغاية لما يتفِّفها قلبها من بقها، حضرتك عاوزة إن الست دي لما ترجع تقف على رجليها تبص له وتقوله، قسمتي؟ دوس كمان؟ أبدًا يا هانم، إحنا ما نقبلش كده أبدًا.

وبفضل هذه القوة والجزالة في العامية استطاع أنطون يزبك أن يُضمِّن حواره العامي عددًا من المعاني، التي جرت بها أقلام الشعراء والمفكرين

العالمين؛ فقول «ليلى» ص٣٥: «مفيش حاجة تربِّي الإنسان زي الحزن يا عثمان» يذكِّرنا فورًا بقول الشاعر الرومانسي الكبير «ألفريد دي موسيه» في إحدى «لياليه»: «المرء صبي والألم معلمه.» وقول نورسكا ص٤٤ لهمام: السكوت شيء والرضا شيء يا همام، إنت لقيت وحدة ساكتة ظنيت إنك استعبدت عقلها مع جسمها، لكن لأ، الحقيقة إن عقلها بيتنمرد عليك كل ساعة» يذكرنا هو الآخر بقول فقهاء الشريعة: «لا يُعتبر لساكت قول.»، بل إن هذه الجزالة قد مكَّنت أنطون يزبك من أن يُضمِّن حواره العامي أحيانًا بعض الآيات القرآنية، دون أن يبدو هذا التضمين نابيًا في السياق أو مفتعلًا مقحمًا، مثل قول همام في الوصية التي تركها لأخيه مُحَّد بك أمين، لكي يعطي نصف ثروته لأمينة والنصف الآخر لليلى ص٧٤: «أوصيك خيرًا بليلى، ليلى حبيبة عثمان فقد أصابها اليتم ثلاثًا، لها نصف مالي، وأنا راحل في يوم هي أحوج الناس فيه إلى والد، فكنه لها يا مُحَّد، أجز وصيتي فيهما، وأكرم مثواهما واخفض لهما جناح الذل من الرحمة.» وكل ذلك فضلًا عن أنه قد استطاع أن يعبر بالعامية عن أدق المعاني الحضرية، مثل وصفه لانهيار الروح المعنوية بقوله ص٦٦ على لسان الدكتور الذي استُدعي لعلاج «ليلى» موجهًا الحديث إلى همام باشا: «لكن أنت كمان يا باشا ما ينفعش الحزن اللي انت فيه، لازم تشد حيلك وتقاوم الانحطاط الأدبي اللي انت فيه، مش عوايدك تبقى كده ما تنساش أنك عيان.»

محمد تيمور والفن المسرحي

وقبل أن نختم الحديث عن رواد التأليف المسرحي، وننتقل إلى المرحلة التالية، وهي المرحلة التي خطا فيها الكاتبان الكبيران المعاصران توفيق الحكيم ومحمود تيمور في التأليف المسرحي خطوة جديدة، خرجت به عن النطاق المحلي ودنت به من النطاق العالمي، لا بد أن نتوقف قليلًا عند واحد من كبار المجاهدين في سبيل المسرح والتأليف المسرحي، وهو مُحَمَّد تيمور الذي عبَرَ أدبنا المعاصر كالشهاب الخاطف؛ فوُلد سنة ١٨٩٢ وتُوفي سنة ١٩٢١، وكتب الشعر والقصص القصيرة ومقالات النقد ثم المسرحيات، كما عمل ممثلًا هاويًا، وعليه تتلمذ أخوه محمود تيمور الذي يصغره بعامين.

وإذا كنا قد أشرنا فيما سبق إلى مُحَمَّد تيمور، واستشهدنا ببعض أقواله عن حركة التأليف المسرحي والتمثيل في عصره، فإننا نود أيضًا أن نقف قليلًا لننظر في إحدى مسرحياته، ونحللها ونحاول أن نتبين قيمتها الفنية والإنسانية.

ولقد كتب مُحَمَّد تيمور أربع مسرحيات، وصلت إلينا نصوصها ضمن مؤلفاته التي نُشرت بعد موته في ثلاثة أجزاء بعنوان «مؤلفات مُحَمَّد تيمور»، سمَّى الجزء الأول منها «وميض الروح»، مُصدرًا بمقدمة عن تاريخ حياة الفقيد، وشرح أعماله بقلم شقيقه محمود تيمور، ويحتوي على ستة كتب:

الأول منها ديوانه الذي يتضمن مجموعة قصائده، والثاني بعنوان الوجدان ويتضمن أغانيه الشعرية، والثالث مجموعة مقالاته الأدبية والاجتماعية، ثم الكتاب الرابع بعنوان: «ما تراه العيون» ويتضمن مجموعة قصصه الصغيرة مضافًا إليها رواية «الشباب الضائع»، والكتاب الخامس بعنوان «خواطر» ويتضمن مجموع خواطره عن الحياة، ثم الكتاب السادس ويتضمن مجموعة مذكراته عن حياته في باريس بعنوان «مذكرات باريس.»

وأما الجزء الثاني فعنوانه «حياتنا التمثيلية»، وقد صُدِّر بمقدمة عنه كعامل ومؤلف في فن التمثيل، وهي رسالة تحليلية لحياته وأعماله المسرحية بقلم صديقه الأديب زكي طليمات، ويحتوي هذا الجزء على سبعة كتب: الأول عن تاريخ التمثيل في فرنسا ومصر، والثاني عن التمثيل الفني واللافني، وهي مجموعة مقالات عن أنواع الروايات الفنية وغير الفنية، وأسباب نجاح التمثيل اللافني، والثالث محاكمة مؤلفي الروايات التمثيلية، وهي مجموعة مقالاته الفكاهية الانتقادية عن الجو المسرحي في مصر، ومحاكمة فرح أنطون وإبراهيم رمزي ولطفي جمعة وخليل مطران، والرابع في نقد الممثلين، وهو مجموعة مقالاته الانتقادية عن الشيخ سلامة حجازي وجورج أبيض وعزيز عيد وآل عكاشة وعبد العزيز خليل وعمر وصفي وأحمد فهيم وروز اليوسف ومنيرة المهدية وميليا ديان ... والخامس مقالات عامة عن التمثيل، والسادس القصائد التمثيلية، وهي مجموعة منولوجاته المسرحية، والسابع رواية الهاوية وهي رواية كوميدي درام أخلاقية ذات ثلاثة فصول.

والجزء الثالث مصدر بمقدمة عن الفقيد ورواياته التمثيلية، لصديقه الأديب محمود عزي، ويحتوي على ثلاث روايات الأولى: «العصفور في القفص» كوميدي دراما أخلاقية ذات ثلاثة فصول، والثانية «عبد الستار أفندي» كوميديا أخلاقية ذات أربعة فصول، والثالثة العشرة الطيبة أبرابوف ذات أربعة فصول.

وفيما عدا أوبريت العشرة الطيبة التي اقتبسها عن مسرحية فرنسية، اسمها «يارب بلو» أي «اللحية الزرقاء» وجعل حوادثها تاريخية أسطورية تجري في عصر المماليك، ثم كتب أغانيها زجلًا الأستاذ بديع خيري، ولحنها الشيخ سيد درويش، تُعتبر مسرحياته الثلاثة الأخرى من مسرحيات النقد الاجتماعي، الذي يعالج بعضها مزمن مثل مشكلة تربية الأبناء تربية شديدة تعسفية في مسرحية «العصفور في القفص»، أو مشكلة عارضة طرأت على حياة مجتمعنا في فترة معينة، مثل مشكلة الكوكايين وإدمانه التي انتشرت في مجتمعنا في أعقاب الحرب العالمية الأولى، وتردد صداها في كثير من الأزجال والقصص، ثم المسرحيات ومن بينها مسرحية «الهاوية»، التي يلوح أنها كانت آخر ما كتب مُحَمَّد تيمور من مسرحيات؛ إذ مثلتها فرقة عكاشة لأول مرة بمسرح حديقة الأزبكية مساء الأربعاء ٦ أبريل سنة ١٩٢١؛ أي بعد وفاته بأربعين يومًا.

هذا ولمحمد تيمور نفسه مقال قصير أوجز فيه رأيه فيما سمَّاه «التمثيل الفني»، يحسن أن نثبته هنا لأهميته الذاتية ثم أهميته التاريخية وفيه يقول:ما هو التمثيل الفني؟ هو أن يقع نظرك على حادثة من حوادث

الحياة، تود أن تشرحها لمواطنيك، فلا تجد طريقة أقرب للعقل والقلب؛ أي للإدراك والشعور من أن تمثلها أمامهم؛ أي تُعيدها مرة أخرى أمام أعينهم كما وقعت في المرة الأولى، فإذا نجحتَ في عملك قيل عنك مثلتَ تلك الحادثة بطريقة فنية، فما هي العوامل التي يتيسر لك بها أن تُمثل الحادثة التي رأتها عيناك، والتي اتخذت لك منها درسًا تريد أن تُلقيه على أهل بلدك بطريقة تخالف الـ roman أو الخطب والمحاضرات؟ العوامل بلا نزاع كثيرة: أولًا بأن تأتي بأشخاص يفعلون أفعالًا، ويقولون أقوالًا تتكون منها تلك الحادثة، وأن تكون تلك الأقوال والأفعال مطابقة للواقعة، وإلا خرجت عن الدائرة التي رسمتها لنفسك لتصل للحقيقة، ولا تنسَ تحليل أخلاق الأشخاص الذين تريد إخراجهم على المسرح؛ فاللئيم تخرجه لئيمًا والكريم كريمًا والجبان جبانًا، ولا تنسَ أيضًا أن توقف تحليل أخلاق أشخاصك على الحوادث التي تحدث في سياق الراوية لتتكوَّن منها الحادثة التي تُريد شرحها للجمهور. والعامل الثاني هو مراعاة الصبغة المحلية couleur locale فإذا وقعت حادثتك في فرنسا، فاكتب روايتك بعد أن تنتحل لنفسك شخصية فرنسية تُسوِّل لك مطابقة أخلاق وعادات هذه البلاد، وإذا وقعت حادثتك في مصر فلا تخرج عن الجو المصري، في شيء من الأخلاق والعادات والإشارات والحركات، ثم تُهيئ المناظر والملابس التي تتطلبها حوادث الرواية، مع مراعاة الجو الذي تسير فيه هذه الحوادث، واتبع في ذلك طريق الحقيقة لتصل لغايتك. والعامل الثالث وهو من أهم العوامل، هو أن تجد في نفسك الكفاءة لتكتب روايتك بطريقة فنية بعيدة عن السأم والملل، وهذه منحة من الطبيعة لا تجدها في كل

كاتب، وهي ما نسميه ببناء الرواية construction فإذا كنتَ قادرًا على تقسيم روايتك إلى فصول ومناظر ومشاهد، لا تخرج عما تطلبه الحادثة، ولا يشعر الجمهور عند رؤيتها بالسأم والملل، فاكتب وأنت على يقين من نجاحك. والعامل الرابع هو أن تُحلل نفسك جيدًا، فإذا رأيتها تنزع للحزن فتوخَّ ذلك الطريق في روايتك، وإن وجدتها تميل إلى الهزل والضحك فسر في طريقها غير هيَّاب ولا وجِل. والعامل الخامس هو ألا تسير وراء تيار الخلاعة والفجور، أو تيار المفاجآت والدهشات؛ لتجذب بها قلوب الناس أو قلوب من لا يهمهم من الحياة إلا مضيعة الوقت، وإني لا أقصد بذلك ألا تخرج على المسرح شخص الخليع، أو شخص المومس الفاجرة إذا اقتضته حادثة روايتك؛ لأنك إن فعلت ذلك أخرجت للناس رواية مبتورة عرجاء، ولكني أريد ألا تُخرج على المسرح عددًا من النساء ذوات الملابس العارية، والوجوه المصبوغة لا تتطلبها الرواية، وليس لها بها أدنى علاقة؛ لأنك بذلك تُخرج بذلك للناس رواية خارجة عن أصول الفن، التي يتَّبعها الكُتَّاب في أمة راقية، أو مثلًا تأتي بمناظر وملابس مدهشة لا علاقة لها بالرواية أيضًا، أو تملأها بالمفاجآت الغريبة التي لا تُطابق الواقع، كل هذه عيوب كثيرة تذهب برواء الرواية وتلقي بها في هوة التدهور (ص٣٠ من كتاب حياتنا التمثيلية).

الهاوية

ونقف قليلًا عند مسرحية «الهاوية»، التي كانت آخر مؤلفات محمد تيمور، فنجدها تعالج كما قلنا مشكلة الكوكايين، الذي كان قد انتشر في

أعقاب الحرب العالمية الأولى، وقد اختار مُحَّد تيمور شخصيات هذه المسرحية بين أفراد الطبقة الأرستقراطية، وإن كنا نعلم أن هذا المخدر لم يقف انتشاره عندئذٍ عند هذه الطبقة، بل امتد إلى الكثيرين من أفراد الشعب حتى رأينا الزجال الشعبي يقول:

شـــــــم الكوكـــــــايين خـــــــــــلاني مســــــــــكين
منـــــــاخيري بتــــــــون وعقلـــــــــــي حـــــــــزين

وهو زجل كان أفراد الشعب يتغنون به في تلك الفترة. وبطل «الهاوية» شاب في الرابعة والعشرين من عمره اسمه «أمين بك بهجت» انحدر إلى هاوية الكوكايين بعد أن مات أبوه وترك له ثروة طائلة، ورأت أمه حكمت هانم أن الزواج قد يُصلح حاله، فزوجته من فتاة عصرية في العشرين من عمرها اسمها رتيبة هانم، ولكن أمين بك لم يزد إلا انحدارًا في الهاوية يشاركه شابان آخران من طبقته، هما شفيق بك في الثامنة والعشرين ومجدي بك في السادسة والعشرين.

وفي الفصل الأول نشاهد أمين بك وزوجته الشابة، وقد انصرف كل منهما إلى شأنه؛ فأمين بك يسكر ويلعب القمار ويجري وراء النساء، ويشم الكوكايين، ويغيب عن المنزل كيفما شاء، مسقطًا زوجته وأمه من حسابه، والزوجة الشابة تذرع الشوارع والمسارح والأندية، وتبدد المال في الكماليات التي لا تنتهي، ووالدة الفتى وخالة أحمد باشا يسري لا يستطيعان ردعه عن هذا الفساد؛ إذ يلقى نصائحهما بالتمرد والغلظة تحت تأثير الكوكايين، ولا يلبث خيط الدراما أن يبدأ منذ هذا الفصل الأول

باصطحاب أمين بك صديقيه شفيق ومجدي إلى منزله وتقديم زوجته إليهما، وهما شابان مستهتران، ونحس منذ تلك اللحظة بأن هذه الزوجة المهملة المتحررة، لا بد أن تقع بين براثن أحدهما، وبالفعل نتحقق من ذلك في الفصل الثاني الذي يجري في منزل شفيق بعد أربعة أشهر من الفصل الأول، وفي هذا الفصل الثاني نعلم أن شفيق قد نجح في أن يستدرج رتيبة ويغرر بها، حتى وصل إلى أن يحملها على زيارته في منزله ليخلو بها، ونرى شفيق وقد أعد زجاجة شمبانيا لهذا اللقاء، وأخذ يرتب أموره لكي يخلو برتيبة؛ فهو يرسل خطاب اعتذار لأمين بك عن مصاحبته في مغامرتهما بحجة مرضه، وهو يُسرِّح خادمه الكبير بينما يأمر خادمه الآخر الطفل بأن يجلس على الباب، لكي يرد عنه كل زائر من الرجال، وأما السيدة التي ستأتي فيتركها تدخل، غير أن هذا الترتيب يختل، وبينما شفيق ينتظر رتيبة يدخل عليه صديقه مجدي، الذي لا ينجح في التخلص منه إلا بعد أن يمنحه ثلاثة جنيهات ليشتري بها كوكايين، ومع ذلك فقبل أن يغادر مجدي منزل شفيق يأتي أحمد يسري باشا خال أمين بك، ليحاول أن يثني شفيق عن شراء عزبة لأمين في المنوفية، بعد أن كان أمين قد سبق أن باع عزبة أخرى في كفر الدوار لخاله، وبالطبع في هذا الوسط الأناني نُحس بأن الخال يريد أن يشتري هو العزبة الأخرى مدعيًا أنه سيعيد العزبتين إلى ابن أخته، بعد أن يسترد ثمنهما من إيرادهما، ولكن شفيق يرفض طبعًا طلب يسري باشا ويتخلص بسرعة، بدعوى أنه مرتبط بموعد ويجري كل ذلك ومجدي مختفٍ في إحدى الغرف، ثم يخرج مجدي لينصرف على إثر انصراف يسري باشا، ولكنه قبل أن ينصرف يُفاجأ هو وشفيق بدخول رتيبة هانم، التي

تذهل لرؤية مجدي مع شفيق وتغضب لذلك، ولكن شفيق ينجح في استرضائها بعد انصراف مجدي ويطمئنها إلى أن مجدي لن يستطيع أن يفضح السر لدى زوجها أمين، بدعوى أن مجدي مفلس محتاج دائمًا إلى النقود وشفيق هو الذي يمده بها، ويأخذ شفيق بعد ذلك في مغازلة رتيبة حتى تعود فترضى وتوشك أن تستسلم له، لولا أن يفاجأ بدخول أمين بك رغم أنف الخادم الصغير الجالس على الباب، وهنا تبلغ الأزمة قمتها ويسرع شفيق إلى إخفاء رتيبة داخل غرفة نومه، التي يغلقها عليها ويخفي معه مفتاحها، وتحت تأثير المفاجأة تنسى رتيبة مروحتها على المنضدة. وبالرغم من أن أمين كان مخمورًا مخدرًا بالكوكايين، إلا أنه مع ذلك أخذ يضيق الخناق على شفيق؛ ليعرف سبب كذبه وادعائه المرض، ثم يتأكد من أن السبب هو امرأة كانت على موعد معه بدليل وجود الشمبانيا، ثم يلمح المروحة وكان يعلم أن هذه المروحة، إنما هي لزوجته أو للطيفة هانم شقيقة مجدي؛ لأن رتيبة ولطيفة كانتا قد ابتاعتا هاتين المروحتين الوحيدتين في القطر المصري من محل شيكوريل، ويضطرب أمين أول الأمر بعض الشيء، ولكن شفيق يبادر إلى الاعتراف له بأن المروحة للطيفة هانم المختبئة في غرفة نومه، ويطمئن أمين بك إلى هذا الإيضاح، وإن يكن قد لام شفيق لاعتدائه على عرض صديقهما المشترك مجدي في شخص أخته المتزوجة.

وما يكاد أمين بك يخرج وتسترد رتيبة أنفاسها اللاهثة، حتى تُسرع هي الأخرى إلى الخروج، وكأن الصدمة قد ردت إليها رشدها فنجت بعرضها سليمًا، قائلة له إنه لن يراها بعد اليوم وأنها ستفعل ما يأمر به الشرف والواجب.

ونعود في الفصل الثالث إلى منزل أمين بك؛ حيث تتجدد مشاهد قريبة الشبه بمشاهد الفصل الأول، وذلك فيما عدا المشهد الأخير الذي يدخل فيه مجدي إلى منزل أمين، ليستجديه كوكايينًا ونقودًا، ويكون بينهما حوار درامي عنيف بفضل ما نُحس من انقلاب يكمن خلفه، وينتهي الأمر بأن يتهم أمين مجدي في عرض أخته لطيفة هانم، ولكن مجدي في غمرة المخدر يُبادر إلى رد الطعنة بأن يقرر أن المروحة التي كانت في بيت شفيق لم تكن مروحة أخته، بل مروحة رتيبة زوجة أمين، التي رآها هناك بعينيه. وهنا تثور ثائرة أمين ويطرده من منزله، ليستدعي زوجته ويستجوبها، فتعترف له بالحقيقة وتحمِّله تَبِعة سلوكه المعيب وإن طمأنته على شرفه، ولكن أمين لا يزداد إلا هيجانًا وهذيانًا من هول الصدمة، ثم من فعل الكوكايين، حتى ينتهي الأمر به إلى الوفاة مسممًا منهارًا، وبذلك تنتهي «الهاوية» في مشهدها الأخير الفاجع الذي يجري بين رتيبة وأمين وحكمت ويسري على النحو الآتي (ص٤٥٠ من حياتنا التمثيلية).

حكمت: جرى إيه، جرى إيه؟

رتيبة: أمين يا نينا شوفي ماله.

حكمت (تذهب لأمين فتراه ملقًى على الكرسي تركع بجانبه): مالك يا أمين، روحي، حبيبي رُد عليَّ.

أمين (يفوق قليلًا): آه، نينا، حموت، حموت يا نينا (يبكي) آه.

حكمت: مالك يا خويه، رد عليَّ يا حبيبي، قولِّي مالك؟

أمين (النوبة تعود): هوا، هوا، ميَّة قوام، مية قوام.

حكمت: هاتي مية يا رتيبة. (تُسرع رتيبة ويسري ويحضران كوبة ماء) يا خويه قوللي.

أمين: هوا. ميَّة.

حكمت (تأخذ كوبة الماء وتعطيها لأمين): اشرب يا خويه.

أمين (يمسك بالكوبة ويهم بشربها، فتقع من يده وتنكسر على الأرض وتأتيه النوبة بشدة): هوا، ميَّة، ميَّة ... آه حموت.

حكمت: يا خويه شوف ماله (يقترب يسري).

أمين (يفوق قليلًا): آه الحمد لله، كنت حموت (يرى خاله فيهم واقفًا وصارخًا) آه ... وأنت يا راجل جي تعمل إيه؟ اطلع بره، اطلع بره بعدين اطلع بره، أكرهك، أموِّتك، آه، هوا ميَّة، هوا حموت، شفيق، تنشيقة.

حكمت: يا روحي قوللي مالك يا حبيبي، اكَّلم يا سيدي، روحي أنت يا حياتي.

أمين (في حالة نوبة): أنا السبب في اللي جرى، آه (يبكي) شرفي، تنشيقة. وسكي، كوكايين، شفيق، رتيبة، هوا، ميَّة.

يسري: عليك بالإرادة يا أمين، الإرادة هي اللي تنجيك، الإرادة يا ابني.

أمين: هوا، ميَّة، شفيق، تنشيقة، كونياك، رتيبة، مجدي، هوا،ماية، شبين الكوم، تنشيقة، أبو الأحمر هوا.

يسري: الإرادة يا أمين يا ابني (يقترب منه) الإرادة يا أمين، تغلب على نفسك.

أمين (يكون قد فاق قليلًا ولكنه يرى خاله فيهجم عليه صارخًا): آه (يمسك يتلابيب خاله ويهزه) اطلع بره يا راجل، بره. اطلع بره (لا يمكنه أن يستمر فيقع على الكرسي) هوا ميَّة تنشيقة، رتيبة، أنا السبب.

حكمت: عملت فيه إيه يا رتيبة؟ عملت فيه إيه؟

أمين (في حالة سيئة جدًّا وهو ملقًى على الكرسي، وبتشنجات شديدة): هوا ... هوا عاوز هوا رتيبة شرفي، تنشيقة أبو الأحمر، كوكايين ... هوا ... هوا ... هـ...وا ... كو...كا...يين ... تنشيقة.

حكمت: أمين، أمين (لا يرد عليها) رد يا روحي، اكَّلم يا حبيبي، الله ماله يا خويه ما بيردش ليه؟ أمين، روح أمك، عيوني، رد عليه يا خويه. اكَّلم يا حبيبي، الله! أخويه شوف يا خويه؟ ماله؟ كان كويس دلوقتي (يسري يقترب منه وهو في حالة يأس ويقلب فيه) مش طيب يا خويه؟ أيوه يا خويه طيب مش كده، أمين. بس اكَّلم يا ابني طمني يا روحي (يسرى

يهز رأسه) أمين والله ما بيكلمش، خلاص بعد الشر لأ، لأ، لأ، آه أمين (ترتمي عليه) حبيبي روحي أمين (تبكي وتشهق).

يسري (واقفًا بجوار أمين): آدي آخرتك يا اللي ما بتحاسبش على نفسك ولا على بيتك، ولا على شرفك، آدي آخرتك يا اللي بتمشي في السكة اللي ما بترجَّعش منها حد.

(وتنزل الستار بينما يكون يسري باشا يقول هذا الكلام وتكون حكمت مرتمية على أمين، وتكون رتيبة مرتمية على كرسي وهي تشهق وتبكي.)

وأما عن رأينا في هذه المسرحية ومسرح تيمور بوجه عام، فهو أن هذا الشاب الموهوب كان لا يزال في مستهل نضجه حين عاجله الموت، بحيث لو امتدت به الحياة لتوقعنا منه إنتاجًا أكثر عمقًا في الحياة، ومع ذلك فإنه في المسرحيات التي خلَّفها قد استطاع أن يجيد فيها البناء، وأن يتقن الحوار المترابط الخالي من الاستطراد والحشو والثرثرة، وكم كنا نود أن يمتد به العمر ويزداد نضجًا، فيعدل أيضًا عن العامية كما عدل أخوه محمود تيمور عنها إلى الفصحى، فأثرى أدبنا المعاصر بطائفة كبيرة من القصص والأقاصيص والمسرحيات.

هذا ولقد سبق أن ناقشنا نظرية مُحَمَّد تيمور وبعض زملائه في استخدام العامية كلغة للمسرح، وبيَّنا كيف أن أساس هذه النظرية، وهو الواقعية المدعاة أساس منهار، واستطعنا أن نضيف هنا ما سمَّاه مُحَمَّد تيمور باللون

المحلي، وهو اللون الذي حرص على أن يعززه في مسرحياته عن طريق استخدام اللغة العامية؛ أمرٌ لا يستقيم هو الآخر على طول الخط؛ فاللون المحلي لم يحرص عليه غير الرومانسيين، الذين أُولعوا بالغرائب وراحوا يبحثون عن موضوعات وشخصيات لمسرحياتهم أو قصصهم في البلاد الغريبة النائية، ورأوا أن تُحاط هذه الموضوعات والشخصيات بإطارها المحلي الطريف، وأزيائها وطرزها الغريبة، وذلك بينما نرى كثيرًا من عيون الأدب العالمي الكلاسيكي، وغير الكلاسيكي لا تُعنى باللون المحلي وطرافته بقدر ما تُعنى بالحقائق الإنسانية العامة المشتركة بين البشر، وبالكشف عن هذه الحقائق الإنسانية العامة، مما يكسب أدبهم الذيوع والخلود، وتخطي الحدود المحلية إلى الآفاق العالمية المنطلقة من إطاري الزمان والمكان، وبخاصة إذا ذكرنا أن القدر المشترك من حقائق الحياة الإنسانية بين البشر أوسع وأعمق بكثير من القدر المتفاوت بتفاوت الألوان المحلية.

خاتمة

هذا ولحسن استيعاب هذه المحاضرات لا بد من قراءة المسرحيات الآتية قراءة متأنية:

(١) مصر الجديدة ومصر القديمة لفرح أنطون.

(٢) أبطال المنصورة لإبراهيم رمزي.

(٣) الذبائح لأنطون يزبك.

(٤) الهاوية لمحمد تيمور.

الفهرس